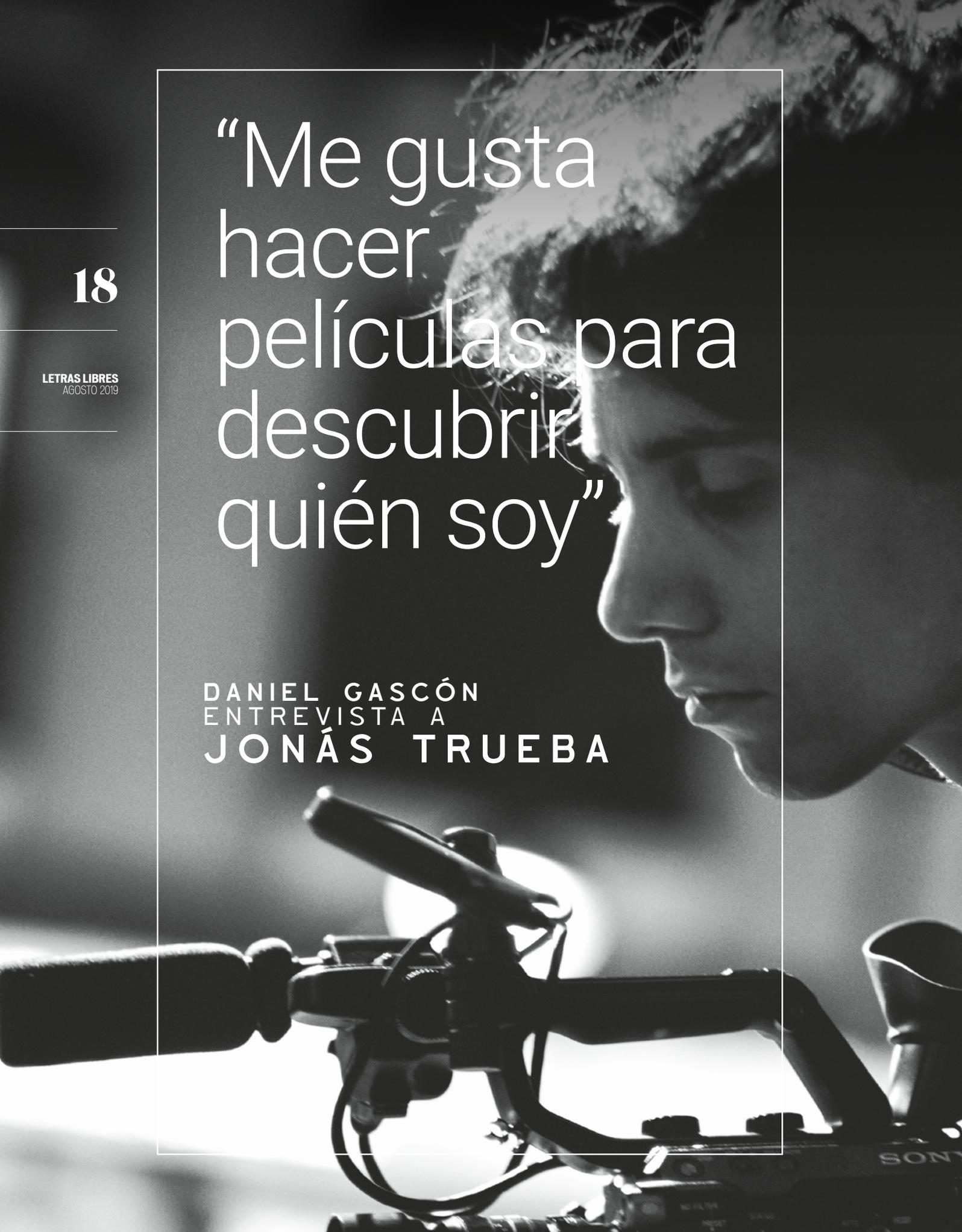


18

LETRAS LIBRES
AGOSTO 2019

“Me gusta
hacer
películas para
descubrir
quién soy”

DANIEL GASCÓN
ENTREVISTA A
JONÁS TRUEBA



Jonás Trueba (Madrid, 1981) ha construido una trayectoria singular en el cine español: por la manera de contar, por el tono y los referentes de sus obras, y también por una forma particular de hacer y entender las películas. Este mes estrena *La Virgen de agosto*, que ha obtenido el Premio de la Crítica y una mención especial del jurado en el festival de Karlovy Vary. Esta es una conversación sobre cine y filosofía y algunas ideas de la película.

Al principio de *La Virgen de agosto*, la protagonista llega a la casa en la que va a vivir esos días, y el amigo que le deja el piso le habla de Stanley Cavell y de Emerson. Sus ideas, y en concreto el perfeccionismo moral, que aparece por ejemplo en *Ciudades de palabras* de Stanley Cavell, son importantes en la película. ¿Puedes explicar un poco qué es?

Ese principio es casi un suicidio cinematográfico, porque empiezas una película con una secuencia que de alguna manera es programática. Pero me gusta eso, siempre me ha gustado la idea de no soterrar las ideas, las influencias o las referencias que te han inducido y de alguna manera intentar mostrarlas. Es un principio medio irónico pero da una clave de por dónde va a ir la película. Se habla de Stanley Cavell y de ahí pasamos a Emerson. Yo llegué a Emerson a través de Cavell y han sido lecturas que me han acompañado mucho durante bastante tiempo. Por un lado Emerson, con todos sus ensayos y sus diarios, pero especialmente con “Confianza en uno mismo”, que tanto cita Cavell. Han sido lecturas que conectan con la idea de la herencia, de lo que uno es a través de lo que recibe o ha recibido. Emerson hace una apuesta por una identidad propia. Tal como yo lo entiendo, que puede que no sea correcto, me gustaba la idea de construir la identidad propia partiendo un poco de la nada, de la ciudad en la que vives, de lo que te rodea, de las conversaciones que tienes. Hay una idea muy bonita en Emerson sobre lo conversacional. Dice que hablando con los otros te vas entendiendo a ti mismo. Es algo que he intentado hacer en las películas anteriores y que en esta es aún más claro. Ahora hablamos mucho de identidad en un sentido horrible, el concepto de la identidad nacionalista, que tiene que ver con lo contrario, lo ancestral, lo que viene de lejos. Esto en cambio es la identidad como algo que estás construyendo, siempre tú, desde el puro presente. Me interesaba eso y la película gira en torno a esa idea de la construcción de una identidad propia sin pasado. Transcurre en presente al 100%, lo cual no es nada fácil en las películas, que siempre están construidas con *backstories*.

Solo cuando salen el periodista y el personaje de Francesco Carril hay una cierta presencia del pasado.

De hecho, son casi concesiones. Me gusta tener un personaje que se llene de lo que está pasando en cada momento, en lo que ves, que no trae nada.

¿Y qué te interesa de Cavell?

Cavell habla de otros muchos filósofos además de Emerson. Hay una idea que me encanta, me anima y me reconforta como cineasta: la idea de que el cine puede hacer filosofía mejor que la propia filosofía. Sea cierta o no, me abre un campo maravilloso y además en parte tiene una base de verdad. Entiendo el cine como arte del comportamiento, como podría entenderlo Rohmer. Ves a la gente moverse, relacionarse, y eso es muy filosófico. Al ver a la gente comportarse, decía Cavell, puedes entender ideas filosóficas que leídas en texto son muy complejas.

Todas tus películas son bastante libres, evitas las estructuras rígidas. Esta, contada como un diario, todavía más.

Es la más libre o la que he intentado armar de una forma más abierta. Me gusta pensar la película como un abanico, un objeto muy veraniego que está construido con angulaciones hacia fuera. Para cualquiera que la vea tiene la dificultad de no saber hacia dónde va. Estás algo vendido como espectador, por eso me interesa construirla con esa sensación de apertura. O con las películas posibles, películas que podrían ser y quedan abortadas, con personajes que entran y salen, que aparecen pero de los que ya no vuelves a saber. En *Todas las canciones hablan de mí* había algo de eso y aquí todavía más. Otras películas mías eran circulares, esta es totalmente abierta y hacia delante. Al mismo tiempo está muy condicionada por una estructura de diario que me atrapaba. Me gusta ser libre pero a la vez imponerme limitaciones. Es una buena mezcla. Generas una estructura de capítulos, como he hecho otras veces, que te ayuda a ordenarte. Se te puede ir de madre pero vuelves al día siguiente y empiezas otra vez. Esa estructura en quince días hace la película especialmente exigente por otro lado.

Te gusta la idea del salto de fe. Hemos hablado de eso alguna vez en relación a *Las tres noches de Eva* de Preston Sturges, por ejemplo. Y está en esta película.

Muchas películas que me gustan están construidas en torno al salto de fe, la idea de creer. No tanto en lo religioso, sino en la idea de ficción, la idea del cine.

Si pienso en películas que me marcaron mucho de pequeño caigo, por ejemplo, en *La historia interminable*, que es una película sobre la crisis de la fe, sobre si un chico cree o no en la fantasía, aunque lo fantástico no es en sí algo que me interese particularmente. Pero también, por ejemplo, *La princesa prometida*. O ya de manera más adulta *Las tres noches de Eva*, que en el fondo pone en escena la idea de creer y no creer, de nuestra propia ingenuidad. Es algo muy bello cuando se hace con inteligencia. A veces está bien ser un poco inocentes. En *Las tres noches de Eva* una mujer se hace pasar tres veces por otra y hay un tipo que es lo bastante ingenuo como para creérselo por el simple hecho de que las tres veces se enamora de ella. La idea me encanta. Funciona de una manera estrictamente cinematográfica. Me gusta hacer películas que de alguna manera trabajan cuestiones muy cinematográficas: el salto de fe, el trabajo del tiempo, el comportamiento. Me parece que es ahí donde el cine da más de sí.

Hay esos elementos cinematográficos pero también otras muchas cosas. El acto de la escritura aparece casi siempre.

El cine tiene una genética bastarda, con él se puede hacer buena filosofía, cine, música, pintura. Esculpimos muchas veces. Es un gran oficio de llegada de otros oficios. Llegas desde otros lugares o vas hacia ellos gracias al propio cine. El cine fundamentalmente es una necesidad de hacerse entender. Tiene que ver con esa cosa tan emersoniana que Cavell demuestra sobre las *screwball comedies* y las comedias de *remarriage*, películas de gente conversando, intentando hacerse entender, intentando descubrirse o superarse a sí misma. Yo entiendo el cine así. Me gusta hacer películas para descubrir quién soy. Películas para saber dónde estoy, pero también quién soy en ese momento, qué quiero hacer. Se parece mucho a cuando tienes un cuaderno y tomas notas y solo en el gesto de escribir hay algo sano, natural, algo que te hace avanzar. Trato de hacer las películas a tientas, como bocetos. No me considero un narrador. Igual que no me ha salido escribir un relato novelesco, aunque me encantaría, no pienso las películas como relatos novelescos sino como jirones de cosas que uno va acumulando y que por supuesto van adquiriendo una forma. Pero son más un recipiente. Digamos que son películas donde pienso en una forma de escritura a lo Marguerite Duras. Siento que cada vez hago películas menos narrativas. Aunque me gusta lo narrativo y confío tanto en lo narrativo que no me obsesiono, sé que está ahí siempre, es algo que al final siempre llega. En cambio prefiero profundizar más en cuestiones sensoriales, emocionales, asociativas que van conformando una especie de tela, un tapiz narrativo.

Pienso en las películas de David Trueba, tu tío. Tiene una mentalidad más narrativa, de escritor.

Es una tradición mucho más clásica narrativa, construir un relato con unos personajes. Me he ido deshaciendo de eso por el camino, no sé si para bien o para mal. El otro día me decía Elías León Siminiani que *La Virgen de agosto* alteraba los cuatro pilares básicos de cualquier película. Decía, él que es muy estructuralista, al contrario que yo: “Normalmente una película se compone de narración, personaje, espacio y tiempo. Y tu película es espacio, tiempo, personaje, narración.” Pensé que era bastante cierto. Cada vez huyo más del cine clásico, del diálogo construido, bien hecho, de la réplica. Para mí el diálogo no tiene tanta importancia o la tiene de otra manera, lo veo más sensorial o descriptivo que puramente narrativo. Eso me ha ido llevando hacia una búsqueda del “no estilo”, que ya sé que es algo que poner entre comillas. Pero he intentado cada vez más desaparecer dentro de las películas, estar menos presente, imponer menos mi estilo.

Otra diferencia que hay en esta película es que el personaje principal sea femenino. La protagonista es Itsaso Arana, que también es guionista de la película.

Los momentos que más me gustan de la película son los más femeninos, aquellos a los que no habría llegado solo o con un personaje masculino. De pronto me encuentro filmando cosas sin saber del todo qué pensar. Hay algunas escenas que son más de intimidad femenina o de conversación femenina donde siento que soy un invitado privilegiado. Entiendo la película como una oportunidad para acercarme a cosas a las que normalmente no habría llegado. No podría haber llegado sin Itsaso ni sin su personaje. También hay otro elemento. Ese misterio que te puede producir la mujer siendo tú hombre es cinematográfico para mí. Y a la vez creo que la película tiene una particularidad importante. Muestra a una mujer de principio a fin, pero no está dirigida por una mujer. No está contada desde el punto de vista de una mujer, es la relación entre una mujer y la cámara. Siento que hay un diálogo. No he hecho una película femenina ni feminista en ese sentido, sino que he tenido una forma un poco más privilegiada de relacionarme con eso.

Tiene cosas en común también con *El rayo verde*, de Rohmer.

Me gustaría poder hacer más películas en relación a otras películas, como hacen a veces los pintores. No es un remake. Me planteé esta película como un diálogo con *El rayo verde*, que es la historia de una mujer que no tiene con quién irse de vacaciones y está desesperada, sola. Esto es lo contrario. Esta es la historia

de una mujer que decide quedarse en su ciudad, y eso es positivo.

Hay un retrato de Madrid en verano. Te interesa ese elemento documental incluso o sobre todo en las películas no documentales.

Curiosamente pienso que no filmo mucho la ciudad. Pero insistimos en la ciudad o en un mismo aspecto de ella a lo largo de las películas que vamos haciendo. Intentas retratar más un cierto aire de la ciudad. No hay un solo plano documental de las verbenas, un contraplano donde veas el contexto. He evitado eso tan típico del cine: “vamos a dejar que se vea”, el *production value*. Siempre es un fondo con un desenfoque. El espectador puede sentir la ciudad tras el personaje, pero lo que determina el encuadre siempre es el personaje. Tengo la sensación de que lo que hacemos nosotros son cada vez más documentales ficcionados. Partes de situaciones reales, o vividas o parecidas, y empiezas a ficcionarlas un poco. Veo las películas más como documentales ficcionados que otra cosa.

Hay también un elemento de costumbrismo: una cierta forma de vida entre La Latina y Lavapiés, las verbenas en verano, la secuencia en el río, el título. No es lo primero que viene a la cabeza al pensar en tus películas, pero también está.

Sí, es quizá otra forma de entender el costumbrismo. El costumbrismo me encanta y me parece fundamental para entender el cine español y la literatura española. Lo que hemos hecho es fijarnos en una parte muy concreta de Madrid. Madrid tiene muchas ciudades dentro y nosotros nos limitamos a filmar el centro y dentro de él el entorno de Las Vistillas. No por casualidad es el basamento de la ciudad, es donde se fundó. Me atraen porque tienen un componente misterioso. También es porque vivo cerca, quizá porque soy vago o me da miedo filmar lo que no conozco. Intento filmar lo desconocido de lo conocido, aparecen bares, lugares, espacios, que forman parte de lo cotidiano, pero que intento filmar también con extrañeza.

Cavell habla de lo extraordinario de lo ordinario, que podría ser la apreciación de la belleza. Y por ejemplo de lo ordinario de lo que creemos extraordinario, que puede ser la violencia. En tu cine está más lo primero que lo segundo.

Eso es muy Lumière. Lo extraordinario de lo ordinario es una idea lumieresca, creo mucho en el cine de una manera más primitiva. Me parece que hago cine de forma cada vez más primitiva: el cine como puro registro de las cosas. El cine sigue haciendo eso, o más bien ha dejado de hacer eso y reivindicó que lo siga haciendo. La película puede ser mala pero contiene

siempre un registro de un momento, una fecha, una época, y eso le da un valor que de nuevo me reconforta. Los Lumière tenían esa misión de filmar y registrar el mundo. Para mí es muy importante esa función. Godard decía que Méliès hacía lo contrario: filmaba lo ordinario de lo extraordinario. De ahí que se diga que es el inventor de la ficción o del género. Yo me veo más de la otra vertiente, el documental que pasa a ser ficción.

La película tiene también un tono vagamente religioso.

Es una religiosidad que trae un poco la cosa estival. Es algo que aporta el verano, que no es que sea la época más religiosa, a priori sería más el invierno, pero hay una cierta laxitud. Es una época en la que se lee más el horóscopo, se miran las estrellas. Y las mujeres de la película están conectadas con una cierta religiosidad. Iría unido a las ideas de la mujer y el verano.

Lo religioso, quiero decir, en el sentido de lo místico y de lo ritual. Hay un bautismo, está el título, el episodio de las chicas en casa, la parte final.

El cine está conectado con lo ritual: eso está en Bresson. Lo místico estaba en Rossellini o incluso en Renoir, que es un cineasta más panteísta, en Pasolini, en Mekas. Creyentes o no, tenían una gran fe en las películas, en sus personajes, en los espacios, las ciudades que retrataban. A cualquier cineasta le tiene que interesar. Eso también está en Ramón Gaya, la idea de la creación, de dejarte llevar, inspirar. Intento ir cada vez más al rodaje a llenarme de las cosas. Cuando hago una película necesito ser más creyente que en la vida cotidiana. Necesitas tanto la suerte que te acabas imbuyendo de cierto espíritu místico.

Aquí tenías un guion.

Hicimos un guion muy rápido que nos sirvió para entender la película que queríamos hacer y buscar financiación y armarla. Pero es un guion que luego oculté. Lo pasé a algunos amigos para recabar opiniones, pero no se lo daba a ningún actor o técnico. Yo mismo no lo he repasado luego. Pero me he ceñido a esa primera idea, los quince días. En el fondo siempre he tenido guion. Hay un lucha dialéctica sobre si hay guion o no. En realidad siempre lo hay: se va construyendo. Intento que se trabaje siempre y que no sea algo que te obsesione, que no quede muy cerrado. Para mí esto es evidente, pero mucha gente tiende a obsesionarse con lo que les das escrito. Es importante pero no tanto, hay otras cosas que lo son más. Intento persuadir a todo el mundo y que sea un proceso de creación viva. El guion responde a una primera parte de ese proceso, pero luego hay

que desembarazarse de él, porque siempre va a estar ahí. Uno de los momentos más bonitos de la película surge en el rodaje, en la parada de la comida. Tuve una intuición y dije: “Vamos a rodar esta escena que me estoy inventando, ¿qué os parece?” Y así se construye. Pero hay una escritura y te basas en la confianza ganada con ellos, en que habéis hablado mucho la peli.

¿Qué escena es?

La del río. La parte central. Que es casi la escena principal, donde hablan de la identidad, de si se han ido de su país o ciudad. Está generada in situ, no improvisada. Cada uno tenía más o menos claro lo que decir. Pero es muy tentativa, me gusta por eso.

Un amigo me decía que era tu película menos cínica. Yo no creo que ninguna lo sea. Pero sí me parece que hay menos humor que en otras ocasiones.

He intentado huir del cinismo. Pero es verdad que cada vez más soy más ingenuo. A la vez que vas acumulando más experiencia, intentas desactivar eso. Vas a rodar con una sensación de: a ver qué pasa hoy. En esta película me sucedía todos los días, hasta un punto diría vertiginoso y un poco aterrador. ¿Qué es esto, hacia dónde va? Por otro lado, tengo las películas muy pensadas, trabajo en confianza con gente que permite crear esa atmósfera.

Trabajas con un grupo de actores más o menos estable, y con un equipo de técnicos. Pensaba en Emerson, y en “Self-reliance” –que es difícil de traducir, porque es la confianza en uno mismo pero también una cierta autosuficiencia–. Tú decidiste montar una productora, no como forma de rechazo a la industria, sino como una manera de hacer tus películas, a veces con más estructura, a veces con menos.

Cuando he leído a Emerson he sentido una afinidad tan profunda que a veces me he asustado. Es verdad que no es fácil traducirlo.

Tiene algo de país nuevo. Yo lo pensaba porque inventas una especie de barquito para hacer las películas, con un equipo. Esa misma forma de hacerlas tiene algo emersoniano.

En ese sentido de encontrar la propia medida de las cosas. A veces lo llevamos todo al uno, al yo, se trata más bien de construir una identidad propia con los demás. En el cine se dice mucho: las cosas se hacen así o así. Bueno, depende. Es una lucha un tanto particular, que tiene que ver con cierta idea de la proporción, de la escala, de encontrar tu espacio. Intentamos hacer cine filosóficamente. Si no, es siempre la misma filosofía: cuestiones productivas, mercantiles, pero ¿dónde

queda algo tan fundamental como, por ejemplo, el tiempo que dedicas? Es una paradoja cinematográfica. Casi siempre estás filmando el paso del tiempo, pero nunca tienes tiempo para filmarlo. Siempre te falta tiempo, todo debe ser operativo o práctico. Intentamos ser menos operativos o prácticos, pero quizá más libres. En el rodaje me permito decir: vamos a pensar estas dos horas, no vamos a rodar. A veces un gran cineasta, como Chaplin, Tarkovski o Wong Kar-wai, se lo puede permitir. Tienen un gran estudio o el Estado a sus pies. Nosotros hemos logrado disponer de tiempo de una manera mucho más construida por nosotros. Es un tiempo ganado a base de renunciar a muchas cosas. A veces esa idea del país nuevo puede entenderse de una manera bonita o de una manera horrible, como pasa con todos los filósofos. Pero intentamos llevarlo a la práctica en el cine.

Vemos envejecer a tus personajes, a tus actores. Aquí, Vito Sanz, que había salido en otras películas, se hace adulto.

Es bonito estar haciendo películas que más o menos van en hora con tu reloj personal, biológico. Casi siempre hago películas de gente de mi edad y vamos envejeciendo poco a poco. Esta película se ha ido llenando del tema de los hijos porque mi vida se ha ido llenando de eso. Aunque yo no los tenga, muchos amigos los han tenido o no pero querrían. Eso está en las conversaciones, o el hecho de ser madre o no serlo está en la película. Es casi sin planearlo.

En La Reconquista o Quién lo impide los adolescentes son importantes. Pero en tu cine se ven pocos personajes mayores. Por ejemplo no aparece la figura del mentor.

Hay algo emersionano también. Aunque para mí son importantes los mentores y los he tenido en mi vida, mi padre y muchos amigos, y siempre me han gustado las personas mayores y tiendo a juntarme con gente de la que siento que puedo aprender, en las películas siempre me he resistido de forma más o menos inconsciente. Es algo que se ha ido dando. No me ha salido hacer películas de viejos, porque creo que me gustará hacerlas cuando sea viejo. Veo películas de directores que admiro que se han hecho mayores y siguen filmando a jóvenes y eso me perturba un poco. No me sale escribir de personajes que no tienen mi edad. He hecho películas de adolescentes. Es una edad por la que he pasado y todavía me siento conectado con ellos. Pero siempre lo he hecho en relación a mí y mi edad. Tendría que hacer lo mismo en una película de viejos. Me gusta la idea del cine donde vas envejeciendo y donde los actores, los lugares y los objetos envejecen contigo, me parece un valor Lumière y propio del cine y me agarro a él.

También podrían serlo las discusiones políticas de tus películas. Estaban en *Los ilusos*, en lo que decía el personaje de Sigfrid Monleón sobre sí mismo como exiliado en *Los exiliados románticos*, en la conversación sobre la identidad de *La Virgen de agosto*.

Discusiones políticas chorras. Me gusta que las películas puedan contener secuencias de conversación, de discusión, en las que yo me puedo implicar más o menos. No son ni siquiera discursos con los que tenga que estar de acuerdo. En esta película me gusta cuando están las tres amigas hablando de la regla. Y me gusta filmar ese momento de discusión. Una de ellas dice: “Si alguien nos escuchara ahora, ¿qué pensaría de nosotras?” Y ese alguien soy yo en ese momento. Me gusta eso en las películas. Que no sean exactamente de discurso aunque puedan tener discursos.

Antes hablabas de hacer películas que dialogaran con otras. ¿Con cuáles te gustaría dialogar?

Con películas de cineastas que siguen estando presentes, vivos, de la manera que decía Gaya que necesitaba hablar con Giotto, Velázquez o Rembrandt. Para mí pueden ser Rohmer, Rossellini, Mekas, Truffaut, cineastas con los que me siento siempre en deuda. Los estoy pensando con las películas que hago desde mi lugar, sin pretender copiarlos o emularlos sino recuperarlos dentro de mis circunstancias y mi contexto. Es una idea muy gayesca y cuando la encuentro me reconforta porque es un discurso que me ensancha y ensancha el trabajo. Es lo contrario del adanismo. No se trata de: “Aquí he venido yo como si no hubiera antes nadie, a hacer mis películas maravillosas”, sino: “Aquí he venido yo que soy muy pequeño y muy humilde y me encanta estar hablando de los Lumière o de Mekas o de Rohmer porque son cineastas que sigo viendo.” Intento olvidar si son más viejos o más jóvenes: están vivos. Son cineastas con los que dialogo siempre, también hay cineastas contemporáneos, Mekas hasta ayer o Desplechin hoy, hay muchos.

Son dos ideas aparentemente contradictorias, la visión de Emerson y la de Gaya.

Lo de Gaya tiene que ver con Kundera. Al final parece que Kundera elogia siempre la vanguardia, y Gaya parece elogiar cierto clasicismo, aunque si te fijas, no es así en ninguno de los dos casos. Ambos trazan un hilo de correspondencias, de diálogo, y buscan una tradición de la pintura o de la literatura, es con la que construyen su suelo. Esto es una idea emersoniana, aunque no lo parezca. Pero dentro de la invención o de la creación es muy importante tener gente con la que dialogar.

También está la cuestión de la autoría y el estilo, de lo que hace que una película sea reconocible o identificable. A ti te gusta mostrar tus referencias

y eso te lo reprochaban, sobre todo al principio.

También podría ser que un día decidieras no ponerlas de forma explícita.

Es una batalla en la que no estoy dispuesto a dar el brazo a torcer. Tiene que ver con un elemento de barbarie. Que moleste que haya una referencia en una película es algo que me molesta profundamente. ¡Que se jodan! Todo es así y los que lo niegan mienten o están ocultando que las referencias y los referentes y las inspiraciones son necesarias, buenas y saludables, y que además hablan de la humildad. A veces se puede entender como un gesto de pedantería, pero yo no lo entiendo ni lo siento así. Será una confusión que he creado o que se ha creado la persona que lo dice. Emerson habla de los hombres originales, yo pienso en alguien como Gaya, Rossellini o Truffaut. Son personalidades extraordinarias. Cuando pienso o doy clases llego a la conclusión de que el cine que me interesa está hecho por personas que me interesan. Y que su cine es una manera de estar en el mundo y de posicionarse con respecto a las cosas, lo ves en estos, pero también en Tarantino o en Scorsese, y eso da una impronta, una personalidad, y a lo mejor tiene que ver con el estilo. El estilo viene dado por la personalidad del autor. Aunque yo no busque un estilo, como decía, debería tenerlo.

Me recuerda al artículo que escribiste en *Letras Libres* sobre Truffaut. Allí hablabas de Herder. No como padre del nacionalismo, sino por la idea del artista y de la expresión individual. Emerson tiene algo de romántico estadounidense en ese sentido.

Esas ideas para mí se relacionan con el romanticismo interesante y no tienen nada que ver con el nacionalismo. Me refiero a una manera de relacionarte con el arte que está vinculada a la vida diaria. También está en Truffaut. Una de las cosas más bellas de Truffaut para mí es cómo dialoga con las cosas que le gustan, con sus maestros, todo el tiempo. Nietzsche era muy admirador de Emerson. *La gaya ciencia* es un libro muy influido por Emerson. Incluso Obama tiene algo de eso, cierta idea del lenguaje, cómo habla... Es una vertiente romántica, heredera de los artistas románticos.

Y luego hay una vocación de ligereza, incluso en una película como esta, que quizá por el tono tiene algo más grave.

Son cosas que no piensas. Cuando hice *Los exiliados románticos* sí buscaba la ligereza, lo efímero. En este caso quizá iba más en busca de un lugar, eso le da más peso a la película, aunque luego la ligereza de la vida se cuele siempre. —

DANIEL GASCÓN es escritor y editor de *Letras Libres*. Es autor de *El golpe posmoderno* (Debate, 2018).