

Letrillas



CINE

Toronto 2023: todo está en tu cabeza

por **Fernanda Solórzano**

Como tantos otros eventos cinematográficos celebrados este año, el Festival Internacional de Cine de Toronto (TIFF, por sus siglas en inglés) se vio afectado por la huelga de actores y guionistas de Hollywood, en tanto esta les impedía a los primeros promover sus películas y dar entrevistas a los medios asistentes. Para suerte de quienes solamente nos ocupamos de las películas mismas, esto no supuso un contratiempo. Con excepción de pocos títulos, el TIFF exhibió lo más sonado y/o elogiado en los festivales europeos recientes. Considerando que se exhibieron más de doscientas películas, y que pude ver solo una veintena, sería delirante afirmar que hubo temas recurrentes en la

programación. Dicho esto, permítame el lector el capricho de mencionar un par. Por un lado, historias que cuestionaban el rol de la memoria o que ilustraban la posibilidad de inventar o negar el pasado, para bien y para mal. Por otro, películas que mostraban los riesgos de atribuir a otros hechos que no sucedieron o, el lado contrario, esperar que las personas cumplan un destino asociado a sus rasgos identitarios. Las películas que siguen muestran estas recurrencias. Sin orden de preferencia, ofrezco mi selección personal de lo más memorable del TIFF 2023.

Close your eyes, de Víctor Erice

Autor de una filmografía breve que, sin embargo, incluye dos de las mejores

cintas del cine español —*El espíritu de la colmena* (1973) y *El sur* (1983)—, el octogenario Erice vuelve al cine con una película brillante. Usando la técnica de cajas chinas, abre con la secuencia de una película no concluida, para luego mostrar a Miguel (Manolo Solo), el director de la misma, embarcándose en la búsqueda de su actor protagonista (quien desapareció sin dejar rastro). Ambas películas —la inconclusa y la que estamos viendo— hablan de hombres que buscan a seres queridos con la esperanza de que ellos les devuelvan su propio pasado y den sentido a su presente. Un guion sentimental cumpliría el deseo de los personajes. Erice, sin embargo, es implacable y plantea una verdad incómoda: más trágico que perder la memoria es sabernos olvidados por otros. Borrados de sus recuerdos, perdemos un trozo de identidad.

The zone of interest, de Jonathan Glazer

En una casita idílica, la familia ídem de un comandante nazi lleva una vida apacible. Los niños corren por el jardín, la madre cultiva flores, y todos disfrutan de pasteles cremosos. Los disparos que se escuchan de fondo no perturban su serenidad. No es que ignoren de dónde vienen. De cuando en cuando, la madre de familia (Sandra Hüller) recibe ropa y objetos que vienen *de allá* y conserva lo que más le gusta: abrigos de piel, labiales en rojos vibrantes y hasta un diamante escondido en un tubo de pasta de dientes. Sus vecinos la llaman “la reina de Auschwitz”, apodo que la enorgullece. Cada toma de la cinta de Glazer es una condena vehementemente a la complicidad y codicia de

los nazis a cargo de los distintos campos. El horror del genocidio permanece fuera de cuadro. ¿El efecto? Aquello que no se ve ocupa, de principio a fin, la mente del espectador. Fue ganadora en el pasado Festival de Cannes del Gran Premio del Jurado (y, según un consenso amplio, la que debía haber obtenido la Palma de Oro).

Memory, de Michel Franco

Muchos dirán que esta es la primera película del director con un desenlace esperanzador. Esta lectura es posible, pero no deben perderse de vista las “banderas rojas” que el guion del propio Franco siembra desde las primeras secuencias. Silvia (Jessica Chastain), una trabajadora social, se siente acosada por su excompañero de preparatoria Saúl (Peter Sarsgaard). Este la ha seguido a casa tras una reunión escolar y pasa la noche afuera, bajo la lluvia. No ayuda que Silvia recuerda a Saúl como miembro de un grupito de abusadores sexuales. Cuando el malentendido se aclara —ella nunca fue agredida por él, y el comportamiento errático de Saúl obedece a una enfermedad mental— le toca el turno a ella de revelar un pasado traumático. Así, ambos entablan una relación sostenida en sus identidades actuales. Vista de una forma, *Memory* apuesta por la reinención de sus protagonistas; vista de otra, menos idílica, es una historia de personajes atraídos por el vértigo. Me inclino por la segunda.

Woman of the hour, de Anna Kendrick

El debut como directora de la actriz Anna Kendrick sorprende por la elección del tema, por el ángulo desde el que lo aborda y por un manejo del suspenso que es todo menos *amateur*. La cinta recrea un episodio de la vida real que supera a cualquier ficción: la aparición de Rodney Alcalá, uno de los asesinos seriales más prolíficos de Estados Unidos, en el programa de concursos *The Dating Game*. Más aún: fue el soltero elegido para salir en una cita

por Cheryl Bradshaw, “la mujer de la hora” en cuestión. Kendrick interpreta a Bradshaw, quien, a pesar de haber elegido a Alcalá (Daniel Zovatto) por sus respuestas arriesgadas pero seductoras, se negó a salir con él —objetivo del concurso—. Su instinto le salvó la vida, pero la negligencia policiaca permitió que Alcalá permaneciera libre cuatro años más. La película se narra desde el punto de vista de Bradshaw, pero intercala secuencias que ilustran los métodos de Alcalá para atraer a mujeres vulnerables. Atmosférico y no amarillista, el debut de Kendrick consigue comunicar la sensación de malestar social.

American fiction, de Cord Jefferson

Un respetado académico y autor de ficción resiente que sus alumnos y editores le digan que sus novelas no son “lo suficientemente negras”, considerando que él es un escritor de color. Para confirmar su hipótesis de que la industria editorial ha creado un mercado ávido de estereotipos raciales, Monk Ellison (Jeffrey Wright) escribe bajo seudónimo la falsa autobiografía de un exconvicto negro. Casi horrorizado, Ellison observa cómo su creación literaria más impostada hasta ese momento se convierte en un *best seller* elogiado por su “autenticidad”. Crítica aguda del tokenismo y de la mercantilización de las distintas inequidades, *American fiction* obtuvo el premio del público del festival. Algo inesperado, considerando que es una cinta que desafía los nuevos estándares culturales.

Evil does not exist, de Ryusuke Hamaguchi

Hemos visto varias ficciones sobre un problema contemporáneo: inmobiliarias y empresas turísticas que invaden comunidades locales. Aunque unas cintas son mejores que otras, la mayoría sigue un esquema dramático previsible. *Evil does not exist* rompe con esta inercia: lo mismo explora las dinámicas de los

habitantes de una región boscosa en Japón, que las vocaciones frustradas de los agentes inmobiliarios que intentan instalar ahí una zona de *camping* de lujo. Como dejó ver en *Drive my car* (2021) Hamaguchi tiene una noción única de los tiempos cinematográficos; como en el caso de aquella película, los personajes de esta historia bajan la guardia cuando la circunstancia los obliga a compartir espacios neutros (entre ellos, otra vez, el interior de un auto en movimiento). Mientras se exhibía en el TIFF, *Evil does not exist* obtuvo el Gran Premio del Jurado en el Festival de Cine de Venecia.

Sleep, de Jason Yu

Un recuento del TIFF no estaría completo si no incluyera, por lo menos, un título de Midnight Madness, la sección dedicada al género de horror. Este año el hallazgo fue *Sleep*, ópera prima del surcoreano Yu, sobre un matrimonio joven y a la espera de un hijo, cuya vida feliz se ve amenazada por el sonambulismo del futuro padre. Aunque en principio la pareja confía en el tratamiento médico prescrito por un especialista en desórdenes del sueño, una médium convence a la madre de que el comportamiento nocturno de su esposo tiene un origen paranormal. A partir de este punto y hasta la última toma, Yu plantea dos posibilidades: que esta sea una historia de fantasmas o que sea más bien la madre quien esté poseída: no por un espíritu sino por la idea misma de la posesión. Puede que la clave esté en el título de la película. La falta crónica de sueño abre un portal al inframundo. Si este es real o imaginado, da igual.

The Royal Hotel, de Kitty Green

“Estábamos tratando de escapar de todo”, le dice Liv (Jessica Henwick) a su amiga Hanna (Julia Garner) después de que esta última hace destrozos en el bar de mala muerte que las emplea como meseras. Es tanto un lamento como un reproche, ya que el estallido de furia de Hanna las obligará

a buscar un nuevo lugar para alojarse y trabajar. Tras su brillante debut de 2019, *The assistant* (hasta la fecha, la mejor película sobre el movimiento #MeToo), Green vuelve a abordar el tema del acoso masculino: el “todo” al que se refería Liv. Esta vez, sin embargo, el guion de Oscar Redding y la propia Green hace explícitos los abusos que en *The assistant* ocurrían a puertas cerradas. El efecto se diluye, pero el cambio de tono permite a la directora mostrar las muchísimas formas en que se espera que estas y otras mujeres toleren lo intolerable. Por no ceder serán llamadas “agrias”, perderán sus trabajos y —si no huyen a tiempo— la vida.

Dream scenario, de Kristoffer Borgli

En su anterior película, *Sick of myself* (2022), Borgli hacía una sátira extrema de la ansiedad contemporánea por obtener “fama de internet”, basada en ningún mérito real. En su nueva película, vuelve a explorar los lados cada vez más oscuros de la llamada celebridad. Un desabrido profesor de biología evolutiva, Paul Matthews (Nicolas Cage, magnífico), empieza a aparecer sin ninguna razón en los sueños de sus alumnos. Esto le gana notoriedad —cosa que disfruta hasta que, también sin razón alguna, su comportamiento en los sueños de otros comienza a ser el de un hombre violento. Aunque para nada se corresponde con la realidad, los alumnos lo perciben como alguien amenazante. Alegando su derecho a proteger su salud mental, exigen su destitución. Una crítica transparente a la cultura de la cancelación —en concreto, a la falta de evidencia que sustente una sanción social—, *Dream scenario* es ingeniosa por partida doble: utiliza una premisa fantástica que la blinda de ser acusada de permisiva, a la vez que ilustra bien cómo la lógica irracional se ha filtrado a la realidad. ~

FERNANDA SOLÓRZANO es crítica de cine. Es autora de *Misterios de la sala oscura. Ensayos sobre el cine y su tiempo* (Taurus, 2017).

LITERATURA

El color original de las palabras

por **Elisa Díaz Castelo**

Cuando supe que Coral Bracho acababa de ganar el Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances 2023, pasaron por mi mente las imágenes de mi vínculo con ella. En realidad, la he visto un total de tres veces en la vida y, debido a una timidez compartida, hemos hablado poco. Mi trato con ella, me temo, es en buena medida unilateral: aquel que una lectora tiene con una autora que admira, con quien conversa, por medio de la palabra escrita, con frecuencia. Me recordé de veintitantos leyéndola en mi deshilachado sofá mientras caía la tarde. También años antes, en un grupo de lectura que compartía con tres amigas en el jardín botánico de la UNAM. Sobre todo, recuerdo leerla por primera vez en mi adolescencia, antes de dormir. Encontré *Ese espacio, ese jardín* fuera de sitio en el librero de mis padres. Ellos no son grandes lectores de poesía, pero por azares del destino tenían un ejemplar de ese libro. De adolescente aún vivía engañada, creyendo que la lectura antes de dormir me ayudaría a evitar el insomnio. Esa noche tampoco dormí. Recuerdo, de esa primera aproximación, una sola cosa: el personaje de la muerte, esa emanación tan mexicana, esa muerte niña que se oculta en cada espacio, detrás de cada objeto del libro, que juega a las escondidillas con nosotros.

En mi relectura de la obra de Bracho, me detengo de nuevo en esa muerte socarrona y tornadiza. Me parece ahora que esa protagonista tras bastidores, que me dejó sin sueño una

lejana noche del 2005, desestabiliza y altera la poética de la autora, inserta en su prolijo y proliferante lenguaje una fisura. A lo largo de los nueve apartados que componen el libro, la muerte ostenta una ominosa inestabilidad semántica, puesto que suele darse cuenta de ella por medio de analogías y aparece siempre usando un rostro nuevo. La muerte es “el hilo de oro que enredamos entre los muebles”, es “la palabra del inicio”, aparece “a gatas” y “canta suavemente en el umbral del patio” o es “como un laurel” que “bebe los ecos de las casas”. En resumen, está por todas partes, acechando. El lenguaje, pareciera sugerirnos Bracho, todas las palabras que tenemos, nos sirven tan solo para nombrarla a ella.

En *Ese espacio, ese jardín*, la muerte pone en entredicho la presencia perpetua del cuerpo y del instante que poblaba los primeros libros de la autora. Las palabras ya no son lo que son, tan plenas que se desbordan, sino que esconden algo más, significan otra cosa, se señalan no a sí mismas sino a la muerte. El espacio que cartografía la autora en su quinto libro no es ese universo dúctil, productor interminable de sentido de *Peces de piel fugaz* o *El ser que va a morir*. Mientras que en este último la conciencia de la muerte sirve para colmar de plenitud el instante, darle peso al cuerpo, en *Ese espacio, ese jardín* la muerte ejerce una gravedad contraria: despoja al mundo de su significado.

En el libro que me ocupa, Bracho vuelve a aliarse a la proliferación exacerbada de la naturaleza que germina en sus primeros libros, pero la trasplanta a un ambiente controlado y definido por sus límites: el jardín. Trasluce una insistencia por las fronteras y, sobre todo, los umbrales, pero ya no se trata de esos márgenes porosos y maleables de *Peces de piel fugaz*, que nos remiten a membranas, sino de límites trazados por nosotros. Desde esos confines, nos observa la muerte: “Canta suavemente [...] / en el umbral



Fotografía: Coral Bracho, Tania Victoria / Secretaría de Cultura CDMX

del patio, / bajo el silencio de los limoneros” o “Mira desde las puertas”.

En ese punto de la compleja escenografía que Bracho construye a lo largo de sus libros, entra un nuevo elemento. La puerta, como manifestación humana del umbral, se convierte en un motivo recurrente, una obsesión a la que la autora vuelve una y otra vez en el resto de su obra. Este poema, por ejemplo, pertenece a *Cuarto de hotel*:

¿De dónde a dónde?

¿De dónde a dónde abre esta puerta?
¿Qué va dejando
poco
a poco
fuera?

Bracho vuelve a preguntarse por esa frontera ambigua, franqueable, en *Si ríe el emperador y Debe ser un malentendido*. Este objeto franco y cotidiano adquiere un tamiz casi onírico y un peso sin duda simbólico. “Hay puertas que se abren, / y una cuna”, nos dice, herméticamente, en *Debe ser un malentendido*

o “unos abren la puerta / y los otros / se van”. Muchos de sus poemas de esta época desembocan en la imagen de este límite doméstico: “En un matiz está la puerta, / el espacio que se abre, pesando con suavidad.”

A pesar de ser un artificio humano, la puerta, al igual que las membranas maleables de la naturaleza, también es un borde hecho para atravesarse. Y pareciera ser esa característica, esa ambivalencia de barrera y umbral, la que obsesiona a Bracho. Al leerla de nuevo, creo entender por qué. Bracho, me parece ahora, escribe desde este umbral, desde esta puerta entreabierta que funciona como vaso comunicante entre dos formas de percibir el mundo y de entender la relación entre realidad y lenguaje.

De un lado de esa puerta, está la poética de sus primeros libros. Versículos sinuosos y envolventes, palabras saturadas y rotundas, todo cuerpo e instante, vitalidad y estupor. Es un universo para el más próximo de nuestros sentidos, para el tacto. Y la mirada no puede seguirle la pista: las

imágenes, atomizadas, no son legibles de manera lineal. La vista, con una voluntad a la vez microscópica y lasciva, busca acercarse tanto al mundo que solo distingue destellos fragmentarios, discontinuos. Así, Bracho gesta un universo de texturas y viscosidad léxica. Se trata de una poética distintiva aliada al neobarroco y compuesta bajo el influjo, como la autora misma reconoce, del ensayo/manifiesto de Deleuze y Guattari, *Rizoma*. En la estructura conceptual que describen los autores franceses “no hay puntos o posiciones. En un rizoma solo hay líneas”. Los textos rizomáticos “evolucionan por tallos y flujos subterráneos” en los cuales cualquier instante puede estar conectado con cualquier otro. Un texto de esta naturaleza no puede codificarse o resumirse en una estructura clara. A esa consigna responden los poemas largos de *Peces de piel fugaz* o *El ser que va a morir* y también, aunque de una forma menos exuberante, de *Tierra de entraña ardiente*. Bracho, en estos libros, sintoniza menos con la lógica humana, lineal y áspera, y más con los ritmos y rumores del mundo natural, su estado de constante transformación.

Del otro lado de la puerta y de la poética de Coral Bracho encontramos el cuarto de hotel, la estancia del emperador, el asilo. Se aleja del lenguaje vegetal, proliferante de sus primeros libros y desemboca en los espacios humanos, decodificables, repetibles que solemos habitar. Pero Bracho entra en estos lugares y sabe, cosa rara, mirarlos no con los ojos trillados de la costumbre sino con renovación de la extrañeza. En *Cuarto de hotel*, el libro que escribió después de *Ese espacio, ese jardín*, noto una alianza improbable entre la poeta mexicana y los inframundos burocráticos que describe Franz Kafka en sus cuentos y novelas. Bracho observa nuestra endebles arquitectura y descubre que nuestros intentos por categorizar y ordenar la realidad desembocan en todo lo contrario: sitios sin pies ni cabeza,

lugares sin sentido, inquietantes cárceles de palabras: “Vivimos entre las ruinas del hotel. / Largas estancias sin puertas / son escenario de este ralo y callado / laberinto de camas, de sillas, de roperos.”

No es trivial que, al preocuparse por las fronteras entre estos dos espacios tan distintos, no hable de murellas sino de puertas. La puerta no es una barrera absoluta, sino permeable, que le permite transitar entre dos mundos diferentes. Los dos universos de Bracho no están escindidos, sino que dialogan continuamente entre sí. Cada lado de la puerta contamina, inocula, trastoca el espacio contrario. La puerta siempre está entreabierta o es, quizá, una puerta giratoria, de manera que la autora, si viaja suficientemente rápido sobre su lenguaje, desdibuja los límites entre el adentro y el afuera, puede habitar los dos sitios casi de forma simultánea. El jardín de *Ese espacio, ese jardín* le da cuerpo a ese ámbito liminal, es la encarnación de esa frontera e inserta un punto de inflexión en esta poética.

Ahora que Coral Bracho ha recibido el Premio FIL de Literatura 2023, me gustaría recordar un pasaje de su discurso al recibir el Premio Villaurrutia en 2003. Para ella, el habla cotidiana le resta poder al lenguaje; la poesía, en cambio, busca “recuperar lo que en él ha desgastado y opacado su uso habitual. Recuperar el brillo, el peso, el color original de las palabras, reencontrar su densidad —de materia moldeable, de fuerza conducible, de movimiento”. No lo sabía entonces, pero la muerte, esa actriz versátil que interpreta todos los papeles en *Ese espacio, ese jardín*, no solo reorganiza el paisaje semántico de la obra de Bracho, sino que le enseña un nuevo color para las palabras. ~

ELISA DÍAZ CASTELO (Ciudad de México, 1986) es poeta y traductora. Obtuvo el Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes 2020. Su más reciente libro es *Planetas habitables* (Almadía, 2023).



Fotografía: Museo Británico. Ham / Wikipedia

POLÍTICA INTERNACIONAL

Los dilemas de los museos

por **Michael Reid**

Es un día entre semana al final del verano y el Museo Británico es un enjambre de familias británicas y turistas de todo el mundo. Se toman selfies y fotos de las espaldas de otros que hacen fotos del Monumento de las Nereidas, una espléndida tumba licia en forma de templo que data del año 380 a. C. Desfilan delante de las momias egipcias, algunas de las cuales cuentan con más de cuatro milenios de edad. Se aglomeran alrededor de la piedra de Rosetta con su mensaje del rey Ptolomeo de Egipto grabado en jeroglíficos y textos tanto en lengua demótica como en griego antiguo que permitieron su desciframiento.

En el mundo del turismo masivo y globalizado de hoy, el Museo Británico es un éxito indudable: con seis millones de visitantes anuales, antes de la pandemia. A pesar de esas cifras, o tal vez en parte por eso, el museo, como muchos otros en Europa, está en crisis. Se reveló

dramáticamente con la denuncia hace unas semanas de que durante años se habían robado objetos de sus depósitos. Despidieron a un curador y el director del museo desde 2016, Hartwig Fischer, dimitió. Reconoció que no se había tomado suficientemente en serio la denuncia de un comerciante de antigüedades danés, quien aseguraba que habían aparecido en venta objetos del museo en eBay. Posteriormente el museo admitió que habían desaparecido hasta dos mil objetos, entre los que se contaban pequeñas joyas y piezas de oro sumamente antiguas.

Detrás de este escándalo puede estar la codicia de un individuo. Pero también está la presión a la que están sometidos el museo y su personal. La colección total del Museo Británico ha aumentado de 5.5 millones de objetos en 1980 a ocho millones hoy. Recibe muchos artefactos de excavaciones arqueológicas y hay restricciones legales que le dificultan deshacerse de muchos de ellos. Solo tiene registrados digitalmente poco más de la mitad del total.

Su presupuesto también enfrenta otros problemas. La financiación anual del gobierno al museo, actualmente de 68 millones de libras (78 millones de euros), ha caído un 37% en términos reales desde 2009. La entrada gratuita a los grandes museos

londinenses es un dogma para las clases medias liberales, lo que priva al británico de una fuente potencial de recursos. (Es mucho mejor el sistema del Museo del Prado, pues reserva la entrada gratuita solo para las dos últimas horas del día.) El resultado es que los curadores, mal pagados, escasean. La contradicción entre estos pobretones y el valor incalculable de lo que cuidan puede llevar a la alienación. En *Corazón tan blanco* Javier Marías describe de manera memorable a un curador ficticio del Prado que quiere prenderle fuego a un Rembrandt.

La importancia de estas pérdidas y descuidos va mucho más allá del dato concreto. El argumento principal que despliegan los grandes museos del norte global frente a las demandas de devolver los objetos más icónicos a sus países de origen es precisamente que son custodios seguros de estos tesoros. Si no lo son del todo, su credibilidad queda mermada.

La riqueza y alcance geográfico de la colección del Museo Británico se debe a que el Reino Unido era la potencia mundial preeminente en el siglo XIX. Si bien el museo insiste en que sus tesoros fueron adquiridos legítimamente, eso está cada vez más en entredicho. En algunos casos lo fue desde el inicio. “Nadie ha robado así”, exclamó Wilhelm von Humboldt, diplomático y educador prusiano (y hermano mayor de Alexander, el científico), cuando vio las esculturas del Partenón meses después de que fueran instaladas en el museo en 1816. Lord Elgin, que las sacó de la Acrópolis en Atenas, insistió en que tenía el permiso de las autoridades otomanas del día, aunque los gobiernos griegos cuestionan desde hace mucho que eso sea relevante. Hay otros casos más flagrantes, como los bronce de Benín (Nigeria), que fueron saqueados por una expedición militar colonial.

El Museo Británico no es el único bajo escrutinio. Lo mismo se aplica al Louvre de París, varios museos

alemanes y el museo de África Central en Bélgica. Y qué decir del Tesoro Quimbaya, las preciosas figuras de oro en el Museo de América en Madrid. Sí, fue donado libremente por un presidente de Colombia en 1892, pero muchos colombianos de hoy dirían que no debía haber tenido la autoridad para enajenar el patrimonio histórico nacional.

El Museo Británico afirma que el valor de su colección es su “amplitud y profundidad, que permiten a millones de visitantes comprender las culturas del mundo y cómo se interrelacionan”. Es un argumento válido. Además, la historia no puede deshacerse. Fue lo que fue y el resultado es lo que es.

Sin embargo, el clima intelectual en torno a estos asuntos está cambiando muy deprisa. En Francia, el presidente Macron se ha comprometido a devolver artículos sustraídos de África. El Museo Horniman, en el sur de Londres, ya donó su colección de bronce a Nigeria. Hace unas semanas el Museo Nacional de Escocia entregó su tótem de once metros de altura al pueblo nisga’a de British Columbia en Canadá. Aun el Museo Británico, muy renuente, está negociando el préstamo a Grecia de algunas esculturas del Partenón.

La mejor política en este campo minado es ser selectivo y pragmático. No se trata de vaciar grandes museos que sí difunden y promueven otras culturas. Además, hay artículos que son demasiados frágiles para moverse, como el penacho de Moctezuma en Viena, como bien sabe el presidente Andrés Manuel López Obrador (aunque eso no le ha impedido exigir su devolución). Y si empiezan las devoluciones, ¿dónde pararían? Dicho eso, es moralmente insostenible negarse a devolver artículos que forman parte esencial de una cultura nacional o religiosa y que fueron sustraídos en circunstancias coercitivas. Cualquiera que haya visitado el magnífico museo de la Acrópolis en Atenas sabe que es ahí donde

deben estar las esculturas que están hoy en Londres. El Museo Británico debe también devolver los bronce de Benín y sus dos moáis, esculturas sagradas que exigen las autoridades de Rapa Nui (la Isla de Pascua). Todavía le quedaría una colección inmensa y fascinante, que merece ser mejor cuidada. Y ganaría mucha benevolencia en todo el mundo. ~

MICHAEL REID es escritor y periodista. Su libro más reciente es *Spain. The trials and triumphs of a modern European country* (Yale University Press, 2023).

ARTE

Coreografías de la disidencia: 35ª Bienal de São Paulo

por Yunuen Díaz

Con el apelativo “Coreografías de lo imposible” la segunda bienal más antigua del mundo y la más grande del hemisferio suramericano abrió sus puertas el pasado 6 de septiembre en el Pabellón Ciccillo Matarazzo del parque Ibirapuera en São Paulo, integrando a 121 participantes y 1,100 obras de arte. Para configurar este evento, el colectivo curatorial se conformó por la curadora brasileña Diane Lima (Mundo Novo, Bahía, 1986), especializada en la producción y difusión de conocimiento afrocentrado; la escritora y *performer* afroportuguesa Grada Kilomba (Lisboa, 1968), cuyos temas de creación se centran en la decolonialidad; el curador brasileño Hélio Menezes (Salvador, Bahía, 1986), cuyas investigaciones cuestionan las políticas de representación del arte afrobrasileño; y el curador Manuel Borja-Villel (Burriana, Castellón, 1957), cuya gestión como director del Museo Nacional Centro de Arte Reina



Fotografía: Luis Abreu. Cortesía Bienal de São Paulo

Sofía, desarrollada hasta inicios de 2023, ha sido identificada por muchos intelectuales como una de las más edificantes e innovadoras en prácticas culturales contemporáneas.

Dada la trayectoria del equipo, esta bienal se distingue por el énfasis puesto en obras que enfrentan el racismo y las conductas estructurales de exclusión, además de promover el agenciamiento colectivo. De acuerdo con los curadores: “Las coreografías de lo imposible nos ayudan a percibir que diariamente encontramos estrategias que desafían lo imposible, y son esas estrategias y herramientas para volver posible lo imposible lo que encontraremos en las obras de los artistas.”

En estas coreografías la danza ha tenido un lugar preponderante. Si recordamos cómo las comunidades africanas traídas a las Américas en esclavitud guardaron en sus bailes memorias, conocimientos y resistencias, podemos trazar en ellas una historia de disidencia. Así en la bienal encontramos los registros realizados por la bailarina, antropóloga, coreógrafa y activista Katherine Dunham (Glen Ellyn, Illinois, 1909-Nueva York, 2006), quien entre 1940 y 1960 filmó ceremonias de las diásporas africanas en lugares como la Martinica, Cuba y Trinidad y Tobago, danzas que informaron su práctica conocida como la Técnica Dunham. Memorables

son también los registros de obras del coreógrafo brasileño Luiz de Abreu (Araguari, Minas Gerais, 1963), donde la danza articula movimientos de confrontación; por ejemplo, en *O samba do crioulo doido*, un bailarín utiliza la bandera brasileña como único atuendo para bailar una samba; al convertir al símbolo patrio en utilería, expone tanto la exotización y erotización de los cuerpos afro durante el carnaval, como la cosificación de las identidades negras. Por otro lado, sobresalen también los videos de Pauline Boudry (Lausana, 1972) y Renate Lorenz (Berlín, 1963), cuyas coreografías presentan una fusión de bailes urbanos; sus piezas nos recuerdan cómo a principios de los años setenta en el Bronx la danza urbana se convirtió en una manera de resolver los enfrentamientos entre pandillas de origen latino y afroamericano. Así, las combinaciones urbanas de *free-style* diseminadas en las décadas subsecuentes por las Américas han sido también formas estéticas de articulación social.

Por otro lado, es también muy relevante la presencia en la bienal de artistas provenientes de comunidades originarias como el Movimiento de los Artistas Huni Kuin (MAHKU), colectivo de la Amazonia brasileña que con el lema “Vender tela para comprar tierra” utiliza la pintura para preservar las historias de su comunidad. También

es destacable la presencia pictórica de Carmézia Emiliano (Maloca do Japó, Roraima, 1960), descendiente del pueblo macuxi. En su trabajo encontramos relatos animados donde se hace visible la relación ancestral de su comunidad con la naturaleza. Del mismo modo, podemos mencionar los trabajos fílmicos del colectivo formado por Aida Harika Yanomami, Edmar Tokorino Yanomami y Roseane Yariana Yanomami, quienes presentan cortometrajes sobre la pesca comunitaria y la preparación del *yakoana*, elemento de ingesta ritual entre los yanomami. Por su parte, Denilson Baniwa (Barcelos, Amazonas, 1984), originario también de la Amazonia, además de dibujos, presenta una instalación donde se ha sembrado maíz guaraní; su trabajo apunta a cuestiones medioambientales señalando cómo el cultivo es una práctica ecosistémica en la cual se hacen visibles los ciclos de la vida y las temporalidades de la naturaleza.

En cuanto a la integración de ancestralidad y ecología, Rosana Paulino (São Paulo, 1967) nos presenta en su pintura una mitología de mujeres-árboles donde se nos revelan cosmogonías necesarias para reorganizar nuestros imaginarios de cara al Antropoceno.

Otra presencia importante en la bienal es la Sauna Lésbica, un espacio instalativo articulado por Malu Avelar, Ana Paula Mathias, Anna Turra, Bárbara Esmenia y Marta Supernova, donde se promueve el cuestionamiento al binarismo hegemónico y los estereotipos de género.

Por otro lado, la participación mexicana en la bienal se conforma por piezas de José Guadalupe Posada (1852-1913), Leopoldo Méndez (1902-1969) y el Taller de Gráfica Popular (1937), quienes coinciden en haber utilizado la gráfica como herramienta para la denuncia y la politización del público. También cabe mencionar la presencia de la icónica pieza de Francisco Toledo *Papalotes de los desaparecidos*,

realizada en 2014 tras la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa.

Finalmente, la incorporación de acciones ciudadanas en la bienal ha sido destacada. El archivo fotográfico del *Quilombo Cafundó* recupera la historia de Otávio Caetano quien, al observar la extinción de comunidades quilombolas vecinas, ideó una estrategia que consistió en hablar en público el *cupópia*, una combinación de portugués y africano utilizada en Cafundó, lo que atrajo la atención de los medios asegurando así su supervivencia. También la *Cocina de la Ocupación 9 de Julio* se ha trasladado a la bienal para ofrecer un servicio de restaurante. Esta iniciativa es parte del Movimiento de los Sin Techo del Centro (MSTC), quienes por décadas han organizado la ocupación de edificios abandonados para dar abrigo a personas sin acceso a vivienda. Con el lema “ocupar es cuidar” la cocina busca socializar el trabajo del MSTC descriminalizando la ocupación y promoviendo políticas de cuidado.

Por último, es importante resaltar cómo la apertura de la bienal trae consigo un efecto positivo en São Paulo, donde espacios independientes, galerías y museos abren exposiciones con las cuales el público nacional e internacional puede complementar su visita. En ese sentido, algunas de las exhibiciones imperdibles en São Paulo son *Dos Brasís*, una revisión histórica del arte afrobrasileño presentada en el SESC Belenzinho, y la exposición colectiva en la Ocupación 9 de Julio donde obras de artistas como Ernesto Neto conviven con piezas de los integrantes de la ocupación. Sin duda esta bienal dejará muchas reflexiones y discusiones en torno a la función de las instituciones culturales.

La Bienal de São Paulo podrá visitarse hasta el 10 de diciembre de 2023. ~

YUNUEN DÍAZ es escritora, crítica de arte y académica. En 2015 obtuvo el Premio Nacional de Ensayo Joven José Vasconcelos por el libro *Todo retrato es pornográfico*.



CULTURA

Breve historia de la cháchara

por Ana de Anda

En un episodio de *Seinfeld*, Jerry se burla de George por creer que en los mercados de pulgas venden, en efecto, pulgas. De acuerdo con el libro *Flea markets in Europe*, es difícil rastrear el origen del nombre: algunos los llamaban también “mercados de piojos”, pero suponen que se originó en París durante la segunda mitad del siglo XIX. Tal vez porque su diseminación avanzó tan rápido como una plaga o porque el movimiento debía de verse semejante al caminar veloz de estos animales, a los mercaderes los llamaban *puciers* (pulgas) y los lugares en los que vendían eran los *marché aux puces* (mercado de pulgas).

Aunque, según este libro, el nombre aparentemente no tenía nada que ver con la suciedad asociada a las pulgas y era más bien un prejuicio proveniente de la clase media parisina, George Costanza no estaba tan lejos de la verdad. Cuando en otro episodio aparece con un sombrero usado que consigue a precio de ganga, nadie le advierte

que comprar cualquier cosa de segunda mano merece una lavada previa o, al menos, una inspección meticulosa.

Si se busca qué es una paca, los primeros resultados arrojan artículos indistintos sobre su origen y significado. Una parte proviene de *outlets* o saldos de Estados Unidos o Europa, aunque en algunos lugares se le llame “feria americana” sin importar su procedencia. Otro tanto sale de donaciones mediadas por organizaciones no gubernamentales de todo el mundo, como el Ejército de Salvación. El resto son dádivas particulares que terminan allí por diversos motivos: porque dejaron de ser tendencia —pero, en el mejor de los casos, aún hay algo rescatable en ellas—, porque la talla de sus dueños cambió o porque hay quien encuentra en las donaciones una alternativa bienintencionada al basurero. De esta forma, la ropa se clasifica igual que el ciclo de vida en el clóset de muchas personas: primero ropa de calle, luego pijama, hábito para trapear y finalmente trapo de sacudir. Lo más nuevo conserva la etiqueta original, mientras que los jirones se rematan varios por un peso.

Así como decir *ropa vintage* borra toda la carga semántica de la paca, “mercado de pulgas” conlleva el problema onomástico de ser una mala traducción al español. Supongo que esto se debe a que aquí se llaman simplemente “mercado” o “tianguis”, y es la evidencia empírica la que determina si se trata de un bazar de comida, fayuca o cosas usadas, aunque en ocasiones puedan convivir las tres. Existen algunas denominaciones locales para hablar de estos lugares, como las chácharas o los fierros viejos, y algunos en el nombre sugieren su giro comercial, como el Trocadero en Guadalajara, que remite al trueque. El mismo libro apunta que este tipo de mercados suelen situarse en “entornos pintorescos”, imagino que porque se limita al referente europeo. Cuando escribí un libro sobre los mercados de pulgas, dejé afuera varios a los que nunca

fui, básicamente porque no se trataba de entornos pintorescos sino de zonas marginales en las que tendría que atravesar la ciudad para llegar. Incluso los mercados más céntricos, como el de Portales o la Lagunilla, son conocidos por su mala fama pese a su actual atractivo turístico.

Ropa no es lo único que se vende en un mercado de segunda mano. Quien afina la vista distingue, según sea el caso, una caja con pelotas de golf, tubas abolladas, varias pieles que algún taxidermista inepto diseccionó con prisa o vajillas con caras perrunas. Pepenar un puesto exige abandonar la visión periférica y concentrarse en los detalles para encontrar objetos cada vez más raros. Al caminar por ellos es inevitable descubrir un diagnóstico de nuestras aversiones y agrados. El ferromodelista divisa un vagón miniatura y el fetichista equino una taza en forma de pezuña.

Aunque es bien conocido el funcionamiento de los mercados, lo supe de primera mano cuando incursioné en la venta de cosas viejas durante un fin de semana, tras mi fracaso comercial en una venta de *garage* solitaria. Fue una experiencia compartida con varios de mis amigos, víctimas como yo del sueño americano que prometían las series televisivas. Aquellos que se ubicaban cerca de la vida civilizada habitaban departamentos poco aptos para vender cualquier cosa y quienes vivíamos en una casa estábamos lejos de cualquier trajín medianamente importante. Necesitábamos reubicarnos en un lugar con lo mejor de ambos escenarios: espacio para disponer nuestras cosas y compradores potenciales. Una exploración del mercado de Apatlaco nos reveló que, a cambio de madrugar y pagar una módica suma, seríamos los orgullosos poseedores por todo un día de un pedazo de tianguis. No era el jardín espacioso que imaginábamos, sino una porción de banqueta, un rectángulo de cemento de dos metros de largo por uno de ancho en el que plantillas

para los pies un poco usadas, una flauta escolar con restos fosilizados de baba y cuadros aptos para la sala de espera de cualquier dentista encontrarían nuevos dueños.

De acuerdo con Philipp Blom en *El coleccionista apasionado*, el entusiasmo por chacharear —ya sea comprar, vender o simplemente mirar— data de varios siglos atrás. En pleno furor renacentista, los eruditos laicos aceptaron que ya no bastaba con sentarse a estudiar tras el escritorio de un monasterio y recorrían los mercados en busca de nuevos hallazgos. Muchos nobles europeos se consideraban los sucesores de Aristóteles o Plinio y comenzaron a coleccionar ejemplares de todo tipo. Hubo un gran entusiasmo por las especies exóticas vivas y muertas. Dado que la distinción entre lo mítico y lo real no existía, los troncos con formas antropomorfas, las conchas marinas y algunos picos de aves convivieron junto a huesos de dragón, cuernos de unicornio o manos de sirenas. En la misma sintonía, lo sacro y lo laico compartían espacio, y las astillas de la cruz de Cristo habitaron junto a diferentes tipos de escarabajos. Las colecciones se convirtieron en motores de secularización y fuentes de conocimiento sobre la naturaleza animal, vegetal y mineral que no dependían del clero. Antes de esto, el coleccionismo estaba limitado a objetos lujosos y bellos para reforzar la riqueza y el poder de sus dueños. Los mercados significaron un cambio de paradigma: se dejó de buscar lo bello para apreciar lo grotesco, lo raro y lo insignificante. Quizá esta estampa explique por qué seguimos yendo a estos aparentes botaderos de desperdicios: por el afán de buscar, en lo ajeno, nuevos motivos de asombro. ~

ANA DE ANDA (Ciudad de México, 1992) es investigadora de literatura mexicana y ensayista. Este año obtuvo el Premio Nacional de Ensayo Joven José Luis Martínez con el libro *Los relingos*, de próxima aparición en el FCE.



LITERATURA

Jon Fosse, el Nobel místico

por Luis Panini

Este año, la reciente concesión del Premio Nobel de Literatura al escritor noruego Jon Fosse (Haugesund, 1959) no causó demasiada sorpresa entre sus lectores o el mundo editorial. Después de todo, durante más de una década su nombre se ha pronunciado con cierta persistencia entre círculos cercanos a la Academia sueca y entre periodistas, académicos y entusiastas que, año tras año, especulan sobre la posibilidad que tienen ciertos autores de obtener este galardón, cuya misión primordial parece ser la de polarizar a las masas debido a lo que muchos estiman como un eurocentrismo descarado.

Mi primer acercamiento a su obra ocurrió aproximadamente hace diez años con la novela *Melancolía*, retrato angustiante de un pintor cuyo deterioro emocional es sondeado por la pluma del noruego con una pasión literaria que, desde su inicio, lo ha perfilado como un escritor de suma originalidad por su manera de cavar túneles en los intersticios cerebrales más recónditos de sus personajes. Pocos autores son capaces de detonar una especie de trance mientras se les lee, cualidad harta extravagante en una obra que te procura la sensación, si acaso efímera, de que otra inteligencia te gobierna,

de que alguien más controla, no solo lo que piensas, sino también el ritmo con el que lo piensas.

A grandes rasgos, su escritura se caracteriza por una austeridad lingüística que es fundamental en su estilo literario. Fosse tiene que ser el autor con el vocabulario más reducido que he tenido la fortuna de leer. Esto parece ser un recurso que juega a su favor, pues amplifica esa sensibilidad que le permite explorar las emociones humanas más complejas desde una llaneza raras veces favorecida en la literatura contemporánea.

Aunque completamente distinta de la escritura de Gertrude Stein, incuestionable matriarca del modernismo, la frecuente recursividad en la prosa de Fosse me remite a su trabajo. Es así como el vocabulario limitado adquiere peso y un brillo inusual, en la insistencia, en la repetición casi infinita de una idea que puede delatar inestabilidad mental de parte de un personaje o, del mismo modo, transmite una soledad tan abrumadora que solo es posible codificar mediante unas cuantas palabras, atmósfera representativa en el grosor de su obra.

Fosse, quien desde pequeño escribe en nynorsk y no en bokmål —la lengua más común en Noruega, hablada por aproximadamente el 85% de su población—, la encuentra como una lengua idónea para desarrollar su oficio, porque incrementa esa especie de claustrofobia perenne que el autor encapsula en un gran número de sus páginas. Es decir, en su escritura Fosse tiende a describir espacios domésticos o desolados, y de escala íntima, con una cantidad limitada de vocablos en una lengua que la mayoría de sus compatriotas no utiliza. La combinación de estos elementos resulta ideal para el tipo de historias de corte introspectivo y metafísico que el autor favorece y que, gracias al uso de oraciones ininterrumpidas y largos monólogos interiores, adquiere tintes místicos.

Y es que Fosse, en 2012, se convirtió al catolicismo, detalle que él mismo

ha discutido ampliamente en diversas entrevistas. Aunque cierta espiritualidad ha gobernado la obra del noruego desde su inicio, en sus obras posteriores a tal fecha es posible distinguir un incremento en las interrogantes existenciales y ontológicas que nutren su labor. Con esto de ninguna manera quiero decir que Fosse es el “escritor católico” de nuestro tiempo (sería muy desafortunado reducirlo a esa etiqueta), sino uno que profesa tal fe, la cual vive entre sus páginas, aunque sin llegar a “pecar” —permítaseme este irónico juego de palabras— de proselitista. Fosse, más bien, tiene un interés en todo aquello que es humano y que, de acuerdo con su afiliación dogmática, se desprende de un ente divino. La manera en la que el escritor concibe cada una de sus novelas, obras dramáticas y poemas responde al criterio de que todo “tiene que ser un universo en sí mismo, regido por sus propias leyes”, un sistema de escritura que el mismo autor ha llamado “realismo místico”.

Amparados por recuerdos de infancia, cuestionamientos sobre nuestra mortalidad o traumas que han permanecido irresueltos y latentes durante casi una vida entera en las mentes de sus personajes, los textos de Fosse se desarrollan en ambientes peculiares. A veces ocurren en el ático de un hogar, otras veces en la habitación de una institución psiquiátrica, espacios siempre desdibujados, llenos de aire y casi nada más porque el protagonismo en las obras del noruego radica en la conciencia de sus personajes, nómadas de distancias milimétricas, quienes a veces parecen quedarse detenidos en una especie de eternidad, esa que confiere el hecho de mirar a través de una ventana, actividad bastante común entre quienes habitan las páginas de este autor. Otras veces lo inusual de su escritura radica en el tiempo utilizado, pues sus obras son espirales digresivas donde el presente y el pasado suelen coexistir, donde la persona narrativa utilizada muta de la primera a la tercera del singular sin advertírselo al lector, creando así una

ficción de nudos dramáticos maleables en la que, incluso, es posible que los años 1897, 1979 y 2002 convivan sin mayor problema (*Det er Ales*, 2004).

Fosse cuenta con diversos puntos de entrada a su obra según quien lo lee. Para quienes buscan un texto donde el peso autobiográfico de la memoria opere a manera de caleidoscopio, entonces ahí está *Prosa frå ein oppvekst* (1994), actualmente disponible en traducción al inglés con el título *Scenes from a childhood*. Otro primer acercamiento podría ocurrir con la antes mencionada *Det er Ales* (2004, disponible en inglés como *Aliss at the fire*), una de sus novelas más introspectivas, la cual retrata a una mujer recordándose junto a un fuego encendido en su hogar, mientras mira a través de una ventana y espera el regreso imposible de su esposo. Y en traducción al español ya pueden encontrarse *Melancolía*, que registra la vida de un pintor cuya inestabilidad emocional lo orilla a los confines de una institución psiquiátrica; *Trilogía*, sobre una pareja de indigentes expuesta al frío y a la indiferencia de otros, a punto de convertirse en padres; y *Septología*, considerada su obra cumbre y publicada en tres volúmenes, novela desafiante e hipnótica cuya prosa febril imita la corriente caudalosa de un río y no ofrece la menor tregua o punto lógico de descanso a sus lectores.

Alguna vez, el entonces secretario permanente de la Academia sueca Horace Engdahl acusó a la literatura estadounidense de ser “demasiado insular”, razón por la que, según él, no había sido contemplada en mucho tiempo de forma seria por los miembros de la institución. Y es precisamente en la insularidad de Fosse —geográfica, temática, lingüística— donde su mayor mérito literario radica y donde su escritura resplandece, porque sus dudas e inquietudes son, ante todo, universalmente humanas. ~

LUIS PANINI (Monterrey, 1978) es escritor y arquitecto. Uno de sus libros más recientes es *Los pánicos principales* (An.alfa.beta / Conarte, 2018).



Mal y modernidad: el trabajo de la historia

por **Jorge Semprún**

88

El 19 de junio de 1990 Jorge Semprún pronunció la *Conférence Marc Bloch* en el Gran Anfiteatro de la Sorbona. Una versión revisada de esta se publicó en el número 170 de *Vuelta* en enero de 1991. Con motivo del centenario del nacimiento del autor, a conmemorarse el próximo diciembre, presentamos un fragmento en el que se cuenta la vida intelectual en el terrible campo de concentración de Buchenwald.

El 16 de junio de 1944 —era un viernes—, Marc Bloch fue fusilado por los nazis en Saint-Didier-de-Formans, en los alrededores de Lyon.

¿Fue al domingo siguiente cuando Maurice Halbwachs estuvo tanto tiempo hablándome de él? No es improbable. Aquella primavera, aquel verano, en 1944, yo veía a Maurice Halbwachs todos los domingos. Bajaba al Campo Pequeño de Buchenwald, al pie de la colina donde se pasearan antaño Goethe y Eckermann, me dirigía al bloque 56, a la barraca de los inválidos, de los deportados no aptos para el trabajo. Maurice Halbwachs yacía en un catre junto a Henri Maspero.

El domingo, en Buchenwald, después de pasar lista a mediodía, teníamos unas cuantas horas para nosotros. Al menos ante nosotros. Unas cuantas horas de porvenir vulnerable que no estaban determinadas exclusivamente por la arbitrariedad del mando de las SS. La vida por delante, en suma, por muy irrisorio y amenazado que estuviera ese espacio mínimo de ocio aparente.

La vida, hasta el lunes a las cuatro de la mañana, hasta el estrepitoso despertar del lunes.

Desde el final de la ceremonia de pasar lista anunciado por los altavoces, tras engullir la sopa de fideos de los domingos, el campo entero estaba poseído por una actividad febril. Un hormiguero sobre las pendientes del Ettersberg.

Sin duda, quienes habían llegado al límite de sus fuerzas —la mayoría—, quienes retenían su aliento, su paso, el menor de sus gestos, con la insensata esperanza de sobrevivir, estos corrían hacia los jergones de los dormitorios para dormir con un sueño profundo, devastado por las pesadillas, apenas reparador. Los otros se afanaban, iban y venían por el campo, revoloteaban de una barraca a otra. A la búsqueda de una brizna de conversación, de una pizca de calor fraterno, de un posible intercambio. En una palabra, de una razón de vivir.

Sin embargo, algunas reuniones del domingo por la tarde estaban mejor estructuradas, reuniones políticas de las diferentes organizaciones de resistencia clandestina. De algunos grupos que se reunían por afinidades de todo tipo. He conocido a algunos que se reunían para evocar detalladamente, y no cabe duda de que también dolorosamente, los encantos del cuerpo femenino o los placeres de la mesa.

En torno a Maurice Halbwachs y Henri Maspero también nos reuníamos para mantener apasionadas discusiones dominicales. Recuerdo haberme encontrado allí a Julien Cain, director de la Biblioteca Nacional; a Maurice Hewitt, el músico; a Jean Baillou, secretario de la Escuela Normal Superior, y a muchos otros anónimos y fraternales.

Halbwachs había sido mi profesor de sociología en la Sorbona. Me reunía con él, un domingo tras otro, en la pesetencia del bloque 56. Se iba debilitando a ojos vistas y solo conseguía bajar del catre al precio de grandes fatigas.

¿Fue aquel domingo 18 de junio de 1944 cuando me habló de Marc Bloch,

dos días después de que lo ejecutaran? No podría afirmarlo, pero no es imposible. En cualquier caso, fue un hermoso domingo con el cielo azul sobre las verdes colinas de Turingia.

Por supuesto aquel domingo de junio no sabíamos que habían fusilado a Marc Bloch. Ni siquiera sabíamos que estaba en poder de la Gestapo. Su arresto se produjo durante el mes de marzo, cuando ya nos habían deportado a Buchenwald. Pero no ignorábamos que Bloch formaba parte de la cohorte de grandes universitarios que se habían unido a la resistencia para ocupar un lugar de honor, en primera fila.

El caso es que Halbwachs me habló mucho de él aquel domingo, evocando recuerdos de la universidad de Estrasburgo de los años veinte.

En su prólogo a una reedición de *Los reyes taumatúrgos*, Jacques Le Goff recordó el foco de investigación y trabajo que fue aquella universidad nuevamente francesa después de la extraña victoria de 1918. Rememoraba los nombres de los jóvenes maestros: Lucien Febvre, Georges Lefebvre, Charles Blondel y el sociólogo Maurice Halbwachs, precisamente. Este último iba a publicar un libro que Le Goff calificó de “capital para todo el ámbito de lo que hoy en día llamamos las ciencias humanas y sociales”: *Los marcos sociales de la memoria*.

Muchos años después, en Buchenwald, aquel domingo, le tocó a Maurice Halbwachs hablarme largo y tendido de Marc Bloch, de sus *Reyes taumatúrgos*.

A veces, en una especie de vértigo de la memoria, de reconstrucción alucinada del pasado, me da por imaginar que Hermann Broch estaba en el grupo que rodeaba el catre donde yacían Halbwachs y Maspero. Me parece oírle discurrir en nuestra compañía. ~

Traducción del francés
de Julia Escobar.

JORGE SEMPRÚN (Madrid, 1923-París, 2011) fue escritor y político. Entre sus obras más destacadas se encuentra la novela autobiográfica *Le grand voyage* (1963).