

NOTES I DISCUSSIONS

Sebald, lector de Benjamin: la rememoración como crítica espectral

RESUMEN

Partiendo de la sentencia benjaminiana que afirma que «los hechos históricos pasan a ser lo que ahora mismo nos sobrevino: constatarlos es una tarea del recuerdo», que supone un giro copernicano en el campo historiográfico, porque lo histórico ya no versa sobre la reconstrucción del pasado sino sobre su construcción en el presente, el artículo aborda la *Unheimlichkeit* en la obra de Sebald, entendida como condición de posibilidad de su escritura como rememoración, presentándose como ese *Jetztzeit* benjaminiano que urge a interrumpir la continuidad opresiva de la historia, la necesidad de la cadena de los acontecimientos. La *Unheimlichkeit* abre un espacio en el lenguaje en el que pueda sobrevivir la memoria de aquellos confinados a los archivos. La imposibilidad de hacer revivir esas vidas que acabaron en los archivos no es motivo para hacerlas morir una segunda vez.

Palabras clave: Sebald, Benjamin, Freud, *Unheimlichkeit*, escritura de la historia, memoria, *Jetztzeit*.

ABSTRACT

Starting from the Benjaminian sentence that asserts “the historical facts happen to be what strike us right now: To state them is a task of memory”, and which supposes a Copernican turning point in the historiographical field, as the historical is not about the reconstruction of the past anymore but about its construction in the present, this paper deals with Sebald’s *Unheimlichkeit* understood as a condition of possibility of the act of remembrance in his writing, thus presenting itself as a Benjaminian *Jetztzeit* that urges a break in the oppressive continuity of history, the necessary chain of events. *Unheimlichkeit* opens a space in the language in which the memory of those who are confined to the archives may survive. The impossibility of resurrecting those lives that have ended in the archives is no reason to make them die a second time.

Keywords: Sebald, Benjamin, Freud, *Unheimlichkeit*, writing of history, memory, *Jetztzeit*.

A quoi bon la littérature? se pregunta Sebald en *Campo Santo*. Y no resulta una pregunta baladí en un autor que dedicó gran parte de su vida a la investigación académica, y concretamente a la representación y la transmisión de la destrucción, antes de escribir él mismo literatura. «Existen muchas formas de escritura —señala Sebald—; pero sólo la literatura, que va más allá del registro de los acontecimientos y de la ciencia, puede emprender un intento de restitución.»¹ Como dice el narrador de Austerlitz sobre su protagonista: «Para él, la transmisión narrativa de sus conocimientos especializados era una aproximación gradual a una especie de metafísica de la historia, en la que lo recordado cobraba vida de nuevo».²

Más allá del tiempo homogéneo y vacío, la prosa de Sebald, frente a las construcciones discursivas de la historiografía clásica, se inscribe en un tiempo pleno que no atiende a la cronología, sino a las correspondencias históricas, desde un presente que acude a esa «cita secreta con las generaciones pasadas» de la que habla Benjamin en la segunda de las Tesis, y que puede entenderse como la cita con el espectro. No un pasado que se elige «a la ligera», sino un pasado que busca recuperar, actualizar, en la propia escritura de la historia. «Pero ¿de qué puede ser salvado algo que ya ha sido? —se pregunta Benjamin—, y nosotros podríamos añadir, qué relación cabe establecer con el espectro. No desde luego del desprestigio y del desprecio en el que ha caído, sino del ser transmitido de una determinada manera.»³ Como dirá Sebald, «sólo quiero escribir una prosa decente».⁴

A partir del uso de todo tipo de fuentes y recursos (la autobiografía, las biografías, las obras literarias, los datos históricos, las guías de viaje, las fotografías), Sebald genera auténticas imágenes dialécticas, en las que el presente y el pasado se unen creando una constelación que no busca sino el sentido. No un sentido teleológico, pues las suyas son imágenes que interrumpen el *continuum* que acumula ruinas sobre ruinas, imágenes en las que la construcción entre presente y pasado —una construcción que no puede ser sino ficción, un montaje— busca restituir, salvar, no sólo a todos aquellos arrollados por la lógica del progreso y relegados a la segunda muerte del olvido, sino también a nuestro presente: frente al relato épico de los vencedores, la rememoración es un gesto ético que se inscribe en el presente que aspira a leer aquello que nunca fue escrito. Lo que cuestiona la idea de la rememoración es el fundamento mismo de la conciencia histórica moderna, a saber, que los fallos de la historia son inapelables: al igual que el proceso biológico de la selección

1. W.G. Sebald, *Campo Santo* (Barcelona: Anagrama, 2007), p. 248.

2. W.G. Sebald, *Austerlitz* (Barcelona: Anagrama, 2002), p. 16.

3. W. Benjamin [Benjamin-Archiv, Ms 473], citado en R. Mate, *Medianoche en la historia* (Madrid: Trotta, 2006), p. 316.

4. J. Atlas, «W.G. Sebald. A Profile», *Paris Review*, núm. 41 (1999), p. 278-295.

natural, la evolución de la humanidad se mide, de generación en generación, por la desaparición de los vencidos y la supervivencia de los vencedores. Benjamin propone la visión de una historia en la que no se sacrifica nada, nada se pierde para siempre, en la que los muertos dejan de ser una pura nada. En esta mirada, que sería la del ángel de la historia, podemos identificar una ética de la representación en la que no está en juego la escritura sino la salvación (*Rettung*). Porque «el don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza sólo le es dado al historiador absolutamente convencido de que ni siquiera los muertos estarán seguros si el enemigo vence. Y ese enemigo no ha cesado de vencer», como dice en la tesis v.

En otra de las tesis, la xvii, se lee: «Propio del pensar es no sólo el movimiento de las ideas, sino también su suspensión. Cuando el pensamiento se detiene de repente en una constelación saturada de tensiones, provoca aquél en ésta una sacudida en virtud de la cual la constelación cristaliza en mónada. El materialista histórico se acerca a un objeto histórico sólo y únicamente cuando éste se le enfrenta como una mónada. En esa estructura él reconoce el signo de una suspensión mesiánica del acontecer o, dicho de otra manera, de una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido». Con esta idea de memoria histórica como presencia del pasado orientada al conocimiento del presente, Benjamin pretendió fundamentar un nuevo método dialéctico del historiador: «El giro copernicano en la visión histórica es éste: se tomó por un punto fijo “lo que ha sido”, y se vio el presente esforzándose tentativamente por dirigir el conocimiento hasta ese punto estable. Pero ahora debe invertirse esa relación, y lo que ha sido debe recibir su fijación dialéctica de la síntesis que lleva a cabo el despertar con las imágenes oníricas contrapuestas. La política obtiene el primado sobre la historia. Y, ciertamente, los “hechos históricos” pasan a ser lo que ahora mismo nos sobrevino: constatarlos es la tarea del recuerdo. El despertar es el caso ejemplar del recordar [...] Hay un “saber aún no consciente” de lo que ha sido, y su afloramiento tiene la estructura del despertar».⁵ El despertar es un ejemplo clásico en Benjamin del pensamiento dialéctico. La imagen dialéctica es aquello en donde lo que ha sido se une fulgurantemente al ahora en una constelación. Imagen es la dialéctica en reposo y sólo el relámpago permite percibir supervivencias. Benjamin sitúa la imagen en el corazón del tiempo, en el corazón del proceso histórico: «La historia se descompone en imágenes, no en historias».⁶ Situar la imagen en el corazón del tiempo es desmontar el curso de la historia, introducir lo diseminado, y aún más, consagrarla a lo incontrolable que implica la imagen, al «desorden», a lo

5. W. Benjamin, *Libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2004), p. 394 [K 1, 2].

6. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, op. cit., p. 478 [N 11, 4].

«involuntario», al «sin querer».⁷ Precisamente, dirá Benjamin, hay que entender «Lo relegado al inconsciente como contenido de la memoria».⁸ No en vano, para Benjamin, el historiador es un intérprete de los sueños, un heraldo que invita a los difuntos a la mesa.

La verdadera imagen del pasado es dialéctica en reposo. La imagen se hace visible, aparece, pero a la vez disgrega y construye, se cristaliza: desmonta la historia y a la vez construye un nuevo lenguaje. Ese momento de ruptura de la continuidad está estrechamente relacionado con la estructura de lo *Unheimlich*, traducido comúnmente como lo siniestro o lo ominoso. Otra propuesta de traducción podría pasar por «lo inhóspito» o, como en la versión francesa, «inquietante extrañeza». En su ensayo «Das Unheimliche», Freud, tomándolo de Schelling, dice que «*Unheimlich* es el nombre para todo aquello que estaba destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz. El prefijo «un» de Freud es una marca de lo reprimido: lo que distingue a lo *heimlich* de lo *unheimlich* no es que «eso» no está ahí, sino que simplemente ha sido reprimido. Lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo conocido desde hace tiempo, a lo familiar. Por tanto, lo que aflora no consiste exactamente en algo nuevo o ajeno para el sujeto sino familiar («*heimliche*») para su vida psíquica. Aquí, curiosamente, *heimlich* y *unheimlich* que, en principio, son de significados opuestos, coinciden. Decimos entonces que en el efecto de lo siniestro lo familiar deviene ominoso y se experimenta como algo extraño, es decir, no familiar; como algo nuevo y desconocido, sin serlo. *Das Unheimliche* es la revelación de lo que está escondido y reprimido, pero no de los demás sino de uno mismo. La experiencia de lo ominoso surge porque un recuerdo soterrado emerge. De ahí que se trate de un sentimiento en que se revela la marca del retorno de lo reprimido. Aquí empieza a operar otra causalidad, otra lógica, que da lugar a la crítica espectral.

Parece que ese es precisamente el propósito narrativo de Sebald cuando dice enfrentarse «al deseo de acabar con lo testimonial»,⁹ como él mismo proclama. Como el narrador hacia el final de *Los emigrados*, cuando vuelve a su Alemania natal, dice que siente «el letargo espiritual» y «la pérdida de memoria de los alemanes, la habilidad con que todo lo habían borrado».¹⁰ En toda su obra, vuelve la vista hacia el pasado (ese *topos* de la utopía benjaminiana), lo recupera, y pretende mostrar cómo el presente se desvanece imperceptiblemente en el pasado espectral. Como sospecha el personaje de Jacques

7. G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006), p. 154.

8. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, op. cit., p. 407 [K 8, 3].

9. J. Wood, «An Interview with W.G. Sebald», *Brick*, núm. 59 (1998), p. 83-95.

10. W.G. Sebald, *Los emigrados* (Barcelona: Debate, 1996), p. 272 y 273.

Austerlitz, «la frontera entre la muerte y la vida es más permeable de lo que generalmente creemos».¹¹ Quizá por eso la prosa de Sebald inquieta y tenga algo de siniestro. Porque siempre es *unheimlich* la presencia de los muertos, y sin duda lo es en las narraciones de Sebald, pobladas de fallecidos, viejos edificios, crematorios y cementerios, con un aire teñido de cenizas y luz brumosa. Sus narradores y muchos de sus personajes están convencidos de que los muertos todavía están entre nosotros, que son parte de nosotros. El peregrinaje ficcionalizado de Sebald es un viaje entre los vivos en busca de los fantasmas del pasado. Como el propio autor confiesa, ha escuchado el llamado «del otro lado».¹² En especial en *Los emigrados* y en *Austerlitz*, pero en todos sus libros hay un esfuerzo de recolección y reconstrucción, los muertos regresan de una u otra manera, como en la primera de las historias de *Los emigrados*: «De modo que así es como regresan los muertos. A veces, al cabo de más de siete decenios, emergen del hielo y yacen al borde de la morrena, un montoncillo de huesos limados y un par de botas con clavos».¹³ Como en los mundos borgianos de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertium» o «La biblioteca de Babel» el universo de Sebald integra, más allá del tiempo de los relojes, la simultaneidad como posibilidad, donde el pasado espera volver a suceder. La escritura de la historia, al representar a los muertos a través de un itinerario narrativo, «le abre así al presente un espacio propio; “marcar” un pasado es hacerle un lugar al muerto, pero también redistribuir el espacio de los posibles».¹⁴

Como dice Freud, el sentimiento de lo siniestro ha de adquirir su mayor intensidad en relación con la muerte y en especial con su relación, a menudo paradójica, con los vivos. Mucha gente experimenta en grado sumo este sentimiento en relación con los cadáveres, el regreso de los muertos y los fantasmas y espíritus. Difícilmente haya otro ámbito, dice Freud, en el que nuestro pensar y sentir hayan variado tan poco desde las épocas primordiales como en nuestra relación con la muerte. En este sentido, Sebald confiesa: «La presencia de los muertos es algo que cada vez me preocupa más y más».¹⁵

Y como dice Freud, en el terreno de la creación literaria existen muchas más posibilidades de alcanzar efectos ominosos que están ausentes en la vida real. La obra de arte se presenta como mónada en la que se cifra lo inimaginable, surge allí donde el pensamiento parece imposible. «Para recordar hay que

11. W.G. Sebald, *Austerlitz*, *op. cit.*, p. 281.

12. W.G. Sebald, *Logis in einem Landhaus* (Múnich: Hanser, 1998), p. 139.

13. W.G. Sebald, *Los emigrados*, *op. cit.*, p. 34.

14. M. de Certeau, *L'écriture de l'histoire* (París: Gallimard, 1975), p. 118.

15. Citado en A. Williams, «'Das korsakowsche Syndrom': Remembrance and Responsibility in W.G. Sebald», en H. Schmidt (ed.), *German Culture and the Uncomfortable Past: Representations of National Socialism in Contemporary Germanic Literature*. Londres: Ashgate, 2001.

imaginar»¹⁶ reza el imperativo ante esa experiencia de una lejanía insalvable: sólo nos queda representárnosla, invocar al espectro. De este modo da lugar al testimonio imposible, pues como dice Agamben en el verdadero testimonio se testimonia la falta de testimonio.¹⁷

Pero Freud añade: lo ominoso retiene su carácter en el ámbito de la creación literaria que se sitúe en el terreno de la realidad material, pero puede perder parte de su efecto en las realidades ficticias creadas por el escritor. En este sentido se puede entender el uso de material de archivo en Sebald, en muchos casos imágenes, tanto en sus ensayos como en su obra narrativa. El autor se presenta como un observador que recaba testimonios (*Erzählen y Berichten*) y construye una narración a través del montaje en una operación análoga a la del coleccionista benjaminiano. Podríamos decir que tanto como investigador como escritor, Sebald es un hombre de archivos. Sus narrativas dan lugar a las sombras fugitivas del pasado que albergan los documentos, las imágenes y los textos. Sus narraciones están atravesadas por todo tipo de documentos que les confieren una atmósfera siniestra que tiñe todo lo familiar. Esa búsqueda de los trazos del pasado, sin embargo, no pretende construir una fábula histórica, sino encontrar un lenguaje en el que pueda sobrevivir la memoria de aquellos que está confinada a los archivos y no condenarla a la segunda muerte del olvido. La experiencia aurática en el tiempo de la rememoración viene dada por las huellas de lo documental, que crea un intercambio entre lo próximo y lo lejano, una dialéctica entre el presente y el pasado. «Huella y aura. La huella es la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que la dejó atrás. El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que provoca. En la huella nos hacemos con la cosa; en el aura es ella la que se apodera de nosotros.»¹⁸ Las huellas de lo documental son un componente fundamental en la construcción de esa imagen verdadera del pasado. *Los emigrados*, la obra en la que Sebald más se aproxima al estilo documental, contiene elementos más literarios que factuales, como pueden ser las apariciones de la mariposa nabokoviana o el diario de Adelwarth, basado en el *Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand, u otras fuentes del siglo XIX. A pesar de ser muy importante, el elemento documental es más bien un elemento retórico que un garante de la precisión factual. Pero del mismo modo deben entenderse las alusiones literarias, pues si los elementos documentales ponen en juego constantemente su cuestionable autenticidad, también los elementos intertextuales a menudo no son lo que parecen ser o bien se insertan de tal modo que llegan a socavar la «verdad» de la narrativa que las acoge. Ya aparezcan de un

16. G. Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo* (Barcelona: Paidós, 2004), p. 55.

17. G. Agamben, *Lo que queda de Auschwitz* (Valencia: Pre-texto, 2000), p. 40-48.

18. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, op. cit., p. 450 [M 16 a, 4].

modo explícito o velado, interrumpen el efecto realista, como los sueños y las alucinaciones en los que a menudo se disuelven muchas de las narraciones aparentemente factuales. En Sebald, el montaje literario, como montaje de los puntos de vista y como montaje de semblanzas y correspondencias, es el lenguaje que le permite restituir la enigmática presencia del pasado; construcción literaria de lo documental, huellas de un archivo que «se remonta mucho en el tiempo, si es que, como tantas cosas [...] no está fuera del tiempo».¹⁹

Otro factor que Freud dice que contribuye a producir el sentimiento de lo siniestro es la aparición de similitudes recurrentes, incluso si estas son inofensivas. La narrativa de Sebald genera una experiencia del shock y del vértigo que se experimenta cuando se reconoce algo, una experiencia sin fin que va de semejanza en semejanza, de correspondencia en correspondencia, creando un tiempo que se afirma a sí mismo como construcción. Un ejemplo paradigmático sería el del «El cazador Gracchus», que recorre muchas de las páginas de *Vértigo*, y en el que juega un papel estructurador al enlazar los cuatro relatos que comprende el libro, apareciendo como una irrupción siniestra y recurrente. Tales repeticiones crean en el lector esa sensación de *déjà vu* (como las palomas, las polillas o las mariposas que surgen a lo largo de todo el relato de Austerlitz, por ejemplo). Con esta novela, el lector siente una sensación parecida a la del propio protagonista, un *déjà vu* similiar mientras se enfrenta a sus recuerdos más soterrados, que cargan de una significación misteriosa ciertos objetos y experiencias. Según Freud, es fácil producir un efecto de lo ominoso cuando se supera la distinción entre imaginación y realidad, como cuando algo que tomábamos como irreal se presenta en la realidad, o cuando un símbolo asume todas las funciones y significaciones de aquello que simboliza.

Sebald apunta precisamente a lo reprimido de la historia al enfrentarse al «enigma de la presencia de la ausencia».²⁰ Con su compleja red narrativa de repeticiones, documentos y relatos construye una representación de la catástrofe en la que lo ausente de la historia llega a percibirse a través de sus lagunas y fisuras para leer aquello que nunca fue escrito. No se trata de representar un pasado ausente o muerto, sino de crear una estructura formal, a partir de la cita, en la que emerja lo ausente. «La interrupción —dice Sebald, y parece que esté parafraseando a Benjamin— constituye uno de los procedimientos fundamentales de toda clase de dotación de forma. La interrupción va mucho más allá del ámbito del arte: se encuentra en la base de la cita.»²¹ Sin embargo, las

19. W.G. Sebald, *Austerlitz*, *op. cit.*, p. 146.

20. P. Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004), p. 25.

21. W.G. Sebald, *Logis in einem Landhaus*, *op. cit.*, p. 163.

citas, los documentos que aparecen en sus ficciones, tanto visuales como textuales, no pretenden mostrar el pasado «tal y como fue», sino que pretenden mostrar aquello ausente de la representación del pasado. Se trata de traer al otro, sin hablar por él. Todas las referencias, voces, imágenes, forman parte de un sistema que con su estructura citacional disloca la historiografía, no ya para presentar el pasado directamente sino lo que falta de él a través del montaje, indirectamente. Benjamin parece sugerir que la escritura de la historia sólo se puede dar en forma de cita, como *Verabredung* y *Zitat*: «Escribir historia significa por tanto citar la historia. Pero en el concepto de citación radica que el correspondiente objeto histórico sea arrancado de su contexto».²²

En realidad, el montaje literario pretende ir más allá del realismo y dar lugar a un punto de vista imposible, el del cuerpo que ha sido víctima de la experiencia de la destrucción (el del verdadero testimonio), que pretende operar sobre el cuerpo de la historia, sobre el *cuerpo* del tiempo. En Sebald, el montaje literario permite descubrir la realidad de la destrucción, reconstruir esta realidad; un montaje que a su vez implica la destrucción, la desarticulación del tiempo. Las historias de Sebald, frente al tiempo homogéneo que se presenta amenazante como garantía del progreso, multiplican el tiempo, poniendo en escena lo histórico. La obra de Sebald destaca no sólo, como se apunta a menudo, porque tematiza la rememoración y la responsabilidad sino sobre todo por su poética de la suspensión: una poética que rompe con las nociones de cronología, sucesión, comprensión y acabamiento; una poética que más que describir y comentar el acontecimiento histórico en el tiempo, constituye un acontecimiento, se convierte en la escritura de un tiempo distinto, un tiempo literario,²³ o histórico. Existen dimensiones interconectadas de espacio cuya topología nunca entenderemos (y Austerlitz, como historiador de la arquitectura, bien lo sabe), pero en el cual pasado y presente, la parte y el todo, lo personal y la estructura social se desplazan y pueden toparse. Esto interrumpe la identificación de la historia con la temporalidad del historicismo, pero también arremete contra la mediación entre lo particular y lo general, ese gesto conciliador que disciplina el conocimiento. Cualquier intento de recuperar el pasado directa y no dialécticamente supone no sólo sucumbir a su autoridad sino convertirse en cómplice de éste. Y eso no lleva a una escritura de la historia preocupada por lo que sobrevive o aquello que puede ser pacíficamente retomado del pasado, sino a una escritura de la historia que forja un tiempo y una identidad radicalmente nuevos.

22. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, p. 478 [N 11, 3].

23. A. Eshel, «Against the Power of Time: The Poetics of Suspension in W.G Sebald's *Austerlitz*», *New German Critique*, núm. 8 (2003), p. 74.

Sebald sugiere diversos modos de escapar a esta tensión repetitiva de la sucesión cronológica. En *Vértigo*, por ejemplo, introduce una imagen en la que, mientras camina por las calles de una ciudad del norte de Italia a plena luz del día, el escritor-narrador cree ver a Luis II de Baviera²⁴ o cuando, después de haber creído ver el fantasma de Dante, el narrador dice sentirse «como si me hallara en el mismo círculo de estos espectros que ingerían su colación matinal».²⁵ La aparición del doble, sin embargo, no es en Sebald ese gesto proustiano de reconocimiento a través del cual se salva al pasado de tal modo que pudiera volver a poseerse,²⁶ sino que más bien puede entenderse como un recurso narrativo que, de acuerdo con Freud, opera como siniestro mensajero de la muerte. Sebald, por otro lado, con su montaje de sobreimpresiones de rostros y momentos del pasado en el presente subraya la vividez, pero también y sobre todo la incompletud y la variabilidad de la memoria. La memoria en la prosa de Sebald, «no es tanto que restaure el pasado como que toma la justa medida de su insondable pérdida... Genera vértigo —un sentimiento de todo lo que se ha desvanecido bajo nuestros pies— porque nos recuerda tanto lo que falta como lo que se ha encontrado».²⁷ El pasado no se entrega a la mirada del presente; esta repetición a la freudiana no es tanto la repetición de la identidad, sino la confrontación del presente con el pasado, en la cual se pone en juego el tiempo y su propia identidad y da lugar a lo nuevo, a la kierkegardiana. Los *Doppelgänger*, los fantasmas, más que recuerdos o rastros del pasado, vienen a refutar las leyes de la organización lineal histórica, pues no se integran en una línea sucesiva, sino que representan rastros excéntricos desprovistos de sustancia, figuras de un reino olvidado que irrumpen en el presente para negar aquello que idealmente representan: su similaridad.

Dislocar los términos de la conexión no significa abandonar las exigencias políticas ni la ética de la escucha del testimonio, sino más bien al contrario. «Constituye lo más propio de la experiencia dialéctica eliminar la apariencia de lo siempre-igual, o incluso de la repetición, en la historia. La verdadera experiencia política está completamente libre de esta apariencia.»²⁸ Sebald escapa al acercamiento empático al texto o la narración, generando imágenes dialécticas cargadas de temporalidad y revividas críticamente, estructuras que demandan cuentas con la historia cancelada.²⁹

Los casos ejemplares de Sebald generan las condiciones de ruptura temporal para la rememoración, entre las que tanto el olvido como la incorpo-

24. W.G. Sebald, *Vértigo* (Barcelona: Debate, 2001), p. 58.

25. *Ibid.*, p. 74.

26. M. McCulloh, *op. cit.*, p. 5 y 6.

27. B. Kunkel, «Germanic Depressive», *Village Voice*, núm. 125 (junio de 2000).

28. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, p. 475 [N 9 a, 5].

29. R. Tiedemann, *Dialektik im Stillstand* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987), p. 285.

ración desarrollan un papel restitutivo. La escritura de Sebald representa esa historia que sólo es «catástrofe»,³⁰ pero, a su vez, esa representación consciente de la historia como catástrofe supone una interrupción; la propia representación del dolor y la muerte se sustrae y se enfrenta a la continuidad opresora. La historia de los vencidos se relata como falta. Pero no sólo la ausencia de las historias que no pudieron contarse, de las vidas que no entraron en el relato épico de los vencedores sino la propia falta de toda representación. «Lo original de la obra de Sebald y el centro alrededor del cual ésta se estructura es su conciencia de las lagunas en su conocimiento y su necesidad de encontrar una forma adecuada para el procesamiento literario de éstas.»³¹ Enfrentarse a la catástrofe no es rendirse ante la derrota ni someterse al silencio que inevitablemente envuelve al dolor y la pérdida; la respuesta estética pasa por escribir a pesar del poder de la destrucción, por salvar y preservar de la tempestad de olvido que empuja hacia delante, recolectar y reconstruir, actualizar.

PAULA KUFFER

Universitat Autònoma de Barcelona

30. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, p. 476 [N 9 a, 1].

31. A. Williams, «W.G. Sebald: A Holistic Approach to Borders, Texts and Perspectives», en *German Language Literature Today: International and Popular?* (Bern: Peter Lang, 2000), p. 99-118.