Paula Kuffer
Universidad Autónoma de Barcelona

Representación, melancolía y resistencia: el materialismo espectral de W. G. Sebald*

Resumen
La compleja constelación de hechos históricos, de vivencias personales y la presentación poética de tales hechos y experiencias, hacen de la memoria y la representación una preocupación central del proyecto literario de W.G. Sebald. Éste considera que existen muchas formas de escritura, pero sólo la literatura podría emprender un intento de restitución. Como para el historiador de Walter Benjamin, la cuestión no es sólo recuperar el pasado, sino salvarlo. La escritura de la historia encuentra su fundamento precisamente en su laguna, los muertos de los que habla. Esa tarea es la que emprende Sebald en su obra de rememoración.

Palabras clave
Sebald – Benjamin –escritura de la historia– materialismo espectral.

Representation, melancholy and resistance: W. G. Sebald's spectral materialism

Abstract
The complex constellation of historical events, personal experiences and poetic presentation of facts and experiences, pose memory and performance as a central concern of W.G. Sebald's literary project. The author believes that there are many forms of writing, but only literature can undertake an attempt to restitution. As for Walter Benjamin's historian, the question is not only recover the past, but to save it. The writing of history is founded precisely in its lagoon, the deads it speaks about. That task is embarking Sebald in his work of remembrance.

* En su versión original, el texto de artículo formó parte de la tesis doctoral "Escribir historia significa dar su fisonomía a las cifras de los años'" De Benjamin a Sebald a través de la historia: en torno al testimonio y la representación (Universidad Autónoma de Barcelona, 2011), dirigida por Jesús Adrián.

Keywords
Sebald– Benjamin–writing of history– spectral materialism

Recibido: 1/04/2014. Aprobado: 12/12/2014

"*A quoi bon la littérature?*", se plantea W.G. Sebald al iniciar su discurso en la inauguración de la Stuttgarter Literaturhaus (Sebald 2003: 247). Se trata de una pregunta que recorre toda la obra del autor, pues sin duda la suya es una narrativa profundamente comprometida con la responsabilidad ética y las posibilidades estéticas del discurso literario. "Quizá sólo para que recordemos y entendamos que existen extrañas conexiones que la lógica causal no puede explicar" (Sebald 2003: 247), responde. La narrativa de Sebald reconceptualiza los límites entre el tiempo, el espacio y la memoria, aunque no siempre necesariamente de acuerdo a un sistema que sea explicable racionalmente. Las suyas son narraciones de la conjetura; los intentos de explicación siempre van precedidos por un dubitativo "quizá", un indeciso "a mí me parece" o un sugestivo "podría ser". A través de lo que podrían ser coincidencias, el individuo descubre su identidad y encuentra conexiones con un marco histórico más amplio. Es más, a través de la literatura, "en concreto a partir de narrativas no lineales, puede llegarse a esos hallazgos no racionales o incluso epifanías" (Fischer 2010: 317). Más allá del tiempo homogéneo y vacío, la suya es una prosa que, 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 el pasado a la que insta el historiador benjaminiano. 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 Walter Benjamin–. No desde luego del desprestigio y del desprecio en el que ha caído, sino del ser transmitido de una determinada manera" (Reyes Mate 2009: 316).

A quoi bon la littérature? no resulta, pues, 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" (Sebald 2003: 248). También el narrador de Austerlitz, dirá 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" (Sebald 2004: 16). Se trata de una afirmación que muestra una tensión inherente a la escritura de Sebald: la relación entre historia y literatura, documento e imaginación, explicaciones racionales y desafiantes elementos irracionales. La compleja constelación de hechos históricos, de experiencias individuales y la presentación poética de tales hechos y experiencias, sin duda plantean la memoria y la representación como una preocupación central del proyecto literario de Sebald. Lynn Wolff denomina a esta reescritura de la historia que incorpora fuentes que habían sido ignoradas o subestimadas "historiografía literaria" (Fischer 2010: 318), una escritura que ofrece nuevas perspectivas sobre la historia y sobre la manera de contarla o, mejor dicho, construirla, privilegiando el discurso literario para acercarse, traducir y representar experiencias, emociones, acontecimientos. La dialéctica entre el recuerdo de la vivencia individual y la historia, una historia ajena a la perpetuación del anonimato de sus integrantes, hace de la literatura el lugar de esa posibilidad de restitución de la que habla Sebald, una dialéctica que sin duda se encuentra ya en Benjamin, y que se deja traslucir en su

concepción de la historia natural y su relación con las ruinas:

> La oscuridad no se desvanece sino que se espesa al pensar lo poco que podemos retener, cuántas cosas y cuánto caen continuamente en el olvido, al extinguirse cada vida, cómo el mundo, por decirlo así, se vacía a sí mismo, porque las historias unidas a innumerables lugares y objetos, que no tienen capacidad para recordar, no son oídas, descritas ni transmitidas por nadie (Sebald 2004: 28).

La historiografía literaria de Sebald no sólo ofrece una representación de la historia sino que a la vez es consciente de la dificultad y de los retos de tal representación y se muestra como una reflexión sobre esta voluntad de representación, en la que resuena otra de las conocidas sentencias adornianas:

> La noción de cultura después de Auschwitz es ilusoria y contradictoria, y cada creación que está por venir debe pagar un alto precio por ello. Pero precisamente porque el mundo ha sobrevivido a su propia destrucción, necesita sin embargo del arte como su inconsciente historiográfico" (*AGS* 10/2: 506).

El propio Sebald sabe del reto que supone para la representación dar cuenta del horror y la muerte, "la historia de la persecución, la denigración de las minorías" (Silverblatt 2001). En una entrevista, declaró que "uno de los problemas fundamentales de la escritura es el traducir el horror (*das Grauen*) en palabras; se ha convertido en un problema especialmente acuciante para los autores del siglo XX, del mismo modo que lo ha sido en el pasado" (Siedenberg: 1997). Sebald es consciente de la dificultad y de los límites de la representación de

la catástrofe, y en sus escritos se manifiesta su escepticismo ante la ficcionalización y la estetización:

> Incluso célebres pintores de batallas navales como Sotrck, Van der Velde o De Loutherbourg […] no son capaces, pese a una evidente intención realista, de transmitir una impresión verídica de lo que debió de haber sucedido […] La realidad del dolor sufrido y toda la labor de destrucción supera con mucho nuestra fantasía (Sebald 2002: 88).

"Me horrorizan las formas baratas de ficcionalización. Mi medio es la prosa, no la novela." (Löffler: 1997) Frente a la catástrofe, Sebald plantea dirigir "una resuelta mirada a la realidad" (Sebald 2003: 60). Cuando se trata de enfrentarse a la representación de la catástrofe, Sebald aboga por "un método literario" que atienda a lo "documental y lo concreto" (Sebald 2003: 67-68). El uso de la documentación, y de documentación ilusoria, es parte de un todo sincrético y ecléctico que es mucho más que la suma de sus partes, que surge de la recolección de hechos y ficción, de correspondencias y disparidades. Pero no sólo se plantean cuestiones epistemológicas sino también éticas, pues el cómo procesamos aquello que sabemos del pasado depende de cómo llegamos a saber lo que sabemos:

> El ideal de lo verdadero, decidido en su objetividad al menos durante largos trechos totalmente carentes de pretensiones, se muestra, ante la destrucción total, como el único modo legítimo para proseguir la labor literaria. A la inversa, la fabricación de efectos estéticos o seudoestéticos con las ruinas del mundo aniquilado es un proceso en que la literatura pierde su justificación (Sebald 2003: 62).

Esa voluntad de verdad que atraviesa la escritura de Sebald apunta a la verdad de la historia que se revela en la de los vencidos. Sebald declara temer lo melodramático, intenta evitar el "sensacionalismo y el melodrama" (Cramer 2001: 228-234) y dice ser muy consciente del peligro de usurpar existencias ajenas. Sabe de la responsabilidad de mantenerse lo más cerca posible de lo que ocurrió, sabe del peligro de emplear la destrucción y el trauma para crear un efecto estético que no sólo traicionaría a las víctimas sino que incurriría en la distorsión. Aun así, las historias de Sebald versan sobre la memoria y el trauma, lo real y lo imaginario, la relación entre los vivos y los muertos, pero sus narradores, reflejando los propios dilemas de Sebald, no pueden más que ser conscientes de la ardua tarea que supone la escritura de la historia y se ven continuamente atormentados por los escrúpulos. El narrador de *Los emigrados*, cuando habla sobre su tarea de escribir la historia de Max Feber, dice:

> Fue una empresa sumamente penosa, que a menudo no avanzaba ni un ápice durante horas y días y no pocas veces incluso retrocedió, y en la que sin cesar me atormentaba una escrupulosidad que se manifestaba cada vez con mayor insistencia y me paralizaba más y más. Tal escrupulosidad se refería tanto al objeto de mi relato, al que no creía poder —por muchas vueltas que le diera— hacer justicia, como también al carácter cuestionable del oficio de escribir en general (Sebald 1999: 277- 278).

Al igual que para el historiador benjaminiano, la cuestión no es sólo recuperar el pasado, sino salvarlo; pero no únicamente del olvido, pues si el recuerdo se conformara con la mera conmemoración de los fracasos y las víctimas, no haría más que relegarlos al conformismo

de la tradición: "La forma en que honramos el pasado convirtiéndolo en una "pequeña herencia" es más funesta de lo que sería su pura y simple desaparición." (Benjamin 1978: 1242). Sebald y sus narradores son conscientes de ese peligro y se debaten entre la necesidad de escribir para salvar a los muertos y el daño irreparable de la distorsión. Sus narradores no diferencian entre historia y memoria e incluso cuestionan si existe una clara distinción entre éstas; desafían a los historiadores y a la historia al crear un vínculo entre pasado y presente, esa imagen dialéctica que hace saltar el curso continuado de la historia y que, según Benjamin, da lugar al verdadero objeto histórico. Se trataría de "llegar poco a poco a una realidad nueva a través de lo que es puramente irreal", pues "en la historiografía ya se señalan las ventajas indiscutibles de un pasado ficticio" (Sebald 2002: 80).

La imagen del pasado pasa como un relámpago, y quizá por eso los narradores de Sebald puedan parecer historiadores poco fidedignos, infructuosos, atormentados por la incertidumbre, pero es porque no pueden establecer una verdad, están más allá de ese pasado que no ha de escapársenos. El ejercicio del recuerdo de sus narradores y personajes, reales y ficticios, resulta un gesto que requiere un esfuerzo, e incluso "desgarramiento" y "vergüenza". (Sebald 2004: 140) Sus narradores la mayor parte de las veces están relatando, citando, la historia que les contó otro, presentándose como un testimonio indirecto, testaferro de las historias que le han sido confiadas y encargado de transmitirlas. Como la historia de Paul Bereyter (Sebald 2003: 226) que aparece en *Los emigrados*, que Lucy Landau le cuenta al narrador. Las huellas de la destrucción son discontinuas y recuperar una experiencia traumática siempre requiere de un ejercicio de la imaginación

y a la vez supone una lucha contra el olvido. El propio Austerlitz necesita reconstruir su memoria después de haber olvidado su viaje en el *Kindertransport* y su primera lengua. Y al recordar, se da cuenta de "qué poca práctica tenía en recordar y cuánto, por el contrario, debía de haberme esforzado siempre por no recordar en lo posible nada y evitar todo lo que, de un modo u otro, se refería a mi desconocido origen" (Sebald 2003: 142). Del mismo modo, los protagonistas de *Los emigrados*, por ejemplo, son conscientes de su deseo de olvido, y se sienten atormentados por ello y la vez por su incapacidad para hacerlo:

> Por mucho que hiciera yo consciente o inconscientemente para inmunizarme frente al sufrimiento padecido por mis padres y frente al mío propio, y por mucho que temporalmente lograra quizá conservar el equilibrio psíquico en mi retraimiento, la desgracia de mi noviciado juvenil había arraigado tan profundamente en mí que más tarde pudo volver a brotar, echar flores malignas y formar encima de mí el techo de hojas venenosas que tanto ha ensombrecido y oscurecido mis últimos años (Sebald 1999: 230).

Los narradores de Sebald son los herederos de la historia de los vencidos, recolectan y coleccionan los recuerdos de otros, personales o documentales. Sus obras buscan "las huellas del dolor" que, como dice Austerlitz, "atravesaban la historia con finas líneas innumerables". (Sebald 2004: 17 y 18) En la estación de Amberes, Austerlitz se pregunta "*combien des ouvriers périrent, lors de la manufacture de tels miroirs, de malignes et funestes affectations à la suite de l'inhalation des vapeurs de mercure et de cyanida"* (Sebald 1999: 230), busca hacerse "una idea de la historia de la persecución, que mi sistema de

prevención había mantenido tanto tiempo alejada de mí y que ahora […] me rodeaba por todas partes" (Sebald 2004: 200). Sebald interpreta los restos, los edificios y las obras, pues bien sabe que "no hay ningún documento de cultura que no sea de barbarie". Como sugiere McCulloh, los libros de Sebald podrían leerse como si se tratara de la historia de un crimen (McCulloh 2003: 10). Todos ellos se refieren al holocausto tangencial o directamente, como en *Los emigrados*, a las atrocidades belgas en el Congo o las inglesas en China durante el colonialismo, la batalla de Waterloo, la pesca cruel y sistemática del arenque o las guerras de Yugoslavia como en *Los anillos de Saturno*, pero también a crímenes desconocidos que salen en los periódicos, como en *Austerlitz*. Todos estos crímenes se integran en la propia historia del narrador. El peso de la historia que cargan sus narradores manifiesta el carácter ficcional del pasado, una indistinción entre imaginación e historia que recuerda al lector que toda narrativa, historia y ficción, está marcada por la interpretación, que siempre viene de la mano de un narrador, ya se trate de una autobiografía, de la voz de un biógrafo, de un historiador o de un autor literario.

El más allá de la frontera de los géneros que pone en juego la escritura de la historia que se da en la obra de Sebald hace de la imaginación un factor esencial. La imaginación se erige en imperativo ético, y es la figura del testimonio la que nos impele a imaginar. A través de su técnica narrativa, con la problematización de la historiografía, la narración, la identidad, la memoria, con la explotación del poder del fragmento, del espacio, del destello o fulgor, Sebald aboga por una emancipación y un fortalecimiento del lector en su relación con la lectura (Williams 2001:74), que facilite la tarea de la rememoración,

de la iluminación profana. Su delicado trabajo documental, su acumulación de fotografías, diarios, recortes de periódico, a la vez que las repeticiones y las redes semánticas que crea en cada uno de sus textos y entre ellos[1], invitan al lector a compartir estas conexiones y coincidencias –"coincidencias semejantes [que] suceden con mucha mayor frecuencia de lo que sospechamos porque todos nosotros nos movemos, uno tras otro, a lo largo de las mismas calles designadas por nuestra procedencia y nuestras esperanzas"–, (Sebald 2002: 194) a la vez que requiere de éste una lectura atenta. Requiere de su fantasía, que es "el don de interpolar dentro de lo infinitamente pequeño, de inventarle una plenitud nueva, compacta, a cada intensidad que se traduzca en extensión" (Benjamin 1987: 58). La memoria se compromete con el pasado sin distinguir entre historia y ficción, una distinción que se difumina aún más cuando la memoria se entrega a la alucinación, el sueño y la imaginación. Los narradores y los personajes sebaldianos se esfuerzan por descubrir las diferencias entre el recuerdo de un acontecimiento y el de un sueño o todo aquello que puedan haber leído, oído o visto:

> Probablemente son recuerdos soterrados que generan la curiosa suprarrealidad que se ve en los sueños. Pero tal vez sea algo diferente, algo nebuloso y misterioso, a través de lo que, en sueños, paradójicamente, todo aparece con mucha mayor claridad. […] En la travesía de los espacios oníricos, ¿hace fal-

[1] Redes semánticas y repeticiones de símbolos como el de la mariposa –símbolo privilegiado de la transfiguración de la muerte en vida, del sufrimiento en arte–, o el cazador de mariposas que recorre *Los emigrados* y *Los anillos de Saturno*; los ojos o el ferrocarril en *Austerlitz* o los laberintos y las vastas extensiones que expresan el vértigo del título de la novela ante la destrucción y su posibilidad de representación.

> ta más o menos entendimiento del que uno se lleva consigo a la cama?" (Sebald 2002: 79 y 80)

Alucinaciones, sueños y recuerdos parecen indisociables. Si el vínculo entre recuerdo e imaginación "es tan antiguo como la filosofía occidental" (Ricoeur, 2005: 7) quizá sea porque éstos son indisociables. El problema al que se enfrentan todos los narradores sebaldianos es que todas las versiones del pasado "no son capaces, pese a una evidente intención realista de transmitir una impresión verídica" (Sebald 2002: 86 y 87). Los acontecimientos pasados no se acomodan ordenadamente en la memoria a la espera de ser llamados o empleados, pues la memoria no es "un instrumento para explorar el pasado, sino un médium" (Benjamin 1981: 400- 401).

La narrativa de Sebald pone en duda, en cualquier caso, la necesidad de distinguir entre historia y ficción, entre memoria e imaginación. Sus ficciones arremeten contra la idea de que los acontecimientos históricos pueden distinguirse objetivamente de las distorsiones de la memoria personal. Sebald adopta una postura ética al no presentar la historia como un continuo, como una narración aparentemente objetiva de acontecimientos reales. Sitúa sus textos en el presente, en el ahora de la cognoscibilidad, con un narrador que está escuchando o que se encuentra a la zaga de un pasado siempre difícil de alcanzar. La escritura de Sebald se presenta como una crítica a los límites de la representación histórica, a la vez que como un acto de resistencia frente a la catástrofe. Los restos supervivientes de la historia son la única manera de acceder al pasado. Como el historiador benjaminiano que se sabe responsable del pasado, en Sebald, la escritura, el testimoniar de la catástrofe y de los vencidos de la historia, se presenta como un imperativo ético, aunque testimoniar por el otro sea epistemológicamente imposible. Pero testimoniar no significa hablar por el otro: se trata de dar cuenta de las ausencias que pueblan el presente.

Más allá de las versiones o perspectivas, en la representación de la historia se impone una distinción irrecusable, que pone en juego la figura del testimonio: aquella entre víctimas y supervivientes:

> Así que esto, piensa caminando lentamente en círculo, es el arte de la representación de la historia. Se basa en una falsificación de la perspectiva. Nosotros, los supervivientes, lo vemos todo desde arriba, vemos todo al mismo tiempo y sin embargo no sabemos cómo fue. […] ¿Nos encontramos sobre una montaña de muertos? ¿Acaso nuestro observatorio, en definitiva, no es más que esto? ¿Se obtiene desde un lugar semejante la tantas veces citada perspectiva histórica?" (Sebald 2002: 134)

No, no sabemos cómo fue, únicamente podemos imaginar, la nuestra es una perspectiva indefectiblemente falsa. Sólo podemos dar cuenta de la ausencia de testimonio, del verdadero testimonio, la del hundido que ya nunca podrá decir. Sebald identifica a las víctimas de la historia, pero no sólo a aquellas de la historia alemana, sino a todas esas figuras aisladas e idiosincrásicas atravesadas por algún acontecimiento catastrófico de carácter histórico o personal que prosiguen su existencia en una zona gris entre la vida y la muerte. Eso no significa que Sebald oculte su identidad alemana tras estos personajes, como si se tratara de una relación convencional entre el autor y el protagonista. Todos los libros de Sebald se basan en esta relación desequilibrada

entre un protagonista, cuyo relato está profusamente documentado, que constituye la mayor parte de la historia, y un narrador lacónico, casi invisible a quien se le cuenta la historia. Del mismo modo que los "periscópicos" monólogos en prosa de Thomas Bernhard, sus textos se basan en relatos contados, en fuentes segundas, ponen en escena el habla de otra persona[2]. Pero a diferencia de los encuentros claustrofóbicos de Bernhard, en que los personajes se ven más o menos condenados a su "austricidad", las historias de Sebald generan una sutil interacción de identidades en la que nadie es realmente portador de una nacionalidad. Por supuesto, cuando el protagonista es una víctima judía de la agresión alemana, la función de este narrador alemán adquiere una especial intensidad. No ofrece disculpas ni expresa vergüenza, parece neutral, incluso impasible. Pero escucha. A veces hace todo lo posible para recuperar historias de vida que de otro modo habrían desaparecido en álbumes de familia y oscuros archivos. El lector puede sentir su interés, su atención (*Aufmerksamkeit*): aquello que Benjamin, citando a Malebranche, llamaba "la oración natural del alma" (Benjamin *GS* II/2: 432), que sin embargo no recae en la empatía.

Los narradores de Sebald no pretenden apropiarse sino que se hacen cargo de un pasado, aun y no haberlo vivido en primera persona. Funcionan como testimonio de una experiencia imposible de narrar por ese otro que ya no está. No narran por ese otro que sucumbió ante la destrucción, sino que narran su ausencia: dan testimonio de su imposibilidad de testimoniar, leen aquello que nunca fue escrito. Y sin embargo, el propio Sebald escribe en *Sobre la historia natural de*

[2] En su ensayo sobre Thomas Bernhard, "Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke" utiliza el término "periscópico" para describir su uso característico de citas sin citar.

la destrucción: "Cuando veo fotografías o documentales sobre la guerra, es como si, por decirlo de algún modo, yo proviniera de éstos, y me siento como si desde allí, de esos horrores que yo no viví, se alzara una sombra sobre mí, de la que nunca acabaré de deshacerme." (Sebald 2003: 77-78) Encontramos un narrador alemán cuya biografía corresponde "casi exactamente" a la de su propia vida, como señala Sebald (Cramer 2001), y cuya principal función narrativa es escuchar y dar testimonio.

Esta misma sensación de hallarse bajo la sombra de algo nunca experimentado expresan los narradores sebaldianos. Es en el espacio de la rememoración, como topos en el que se libra una tensión entre presente y pasado, fenómeno liminar que se da en la propia imagen dialéctica, donde Sebald sitúa sus historias. En el gesto de la rememoración se rompe la continuidad, el pasado disloca el presente, y en ese reconocimiento tiene lugar "el pequeño milagro de la memoria" (Ricoeur 2005: 495). La tarea del historiador pasa por algo así como una traducción de las ausencias, por un nombrar aquello que ya no está presente; una traducción que, como siempre, está condenada a una traición necesaria, entre el lenguaje y el objeto, entre las lenguas, y que requiere del esfuerzo de la imaginación, medio heurístico que da lugar a la transferencia a un presente nuevo y a la propia legibilidad, tanto del pasado como del presente. "Nuestra dedicación a la historia, según la tesis de Hilary, era una dedicación a imágenes prefabricadas, grabadas ya en el interior de nuestras mentes, a las que no hacemos más que mirar mientras la verdad se encuentra en otra parte, en algún lugar apartado todavía no descubierto por nadie." (Sebald 2004: 75) La representación histórica se sitúa precisamente en ese

plano de tensiones que Platón, ya en el *Fedro*, con la invención de la escritura como *pharmakon*, remedio contra el olvido y a la vez veneno de la memoria, había detectado. La alteridad se presenta como constituyente del género histórico, y por lo tanto de la identidad del historiador.

Michel de Certeau, en sus investigaciones sobre el siglo XVII, ubica precisamente en ese lugar imposible, el de la ausencia y la alteridad del pasado, el discurso histórico: "Se me escapaba o, mejor, comenzaba a advertir que se me escapaba. De esos momentos, siempre repartidos en el tiempo, data el nacimiento del historiador. Esa ausencia era lo que constituía el discurso histórico."(Certeau 1970: 168) No se trata, pues, de una presentación del pasado "tal y como fue", sino de una construcción: "No se trataba de que ese mundo antiguo y pasado se moviera. Ese mundo ya no se movía. Lo removíamos." (Certeau 1970: 168) Como el historiador benjaminiano que actúa como un coleccionista, Certeau dice que "en historia, todo comienza con el gesto de poner aparte, de reunir, de cambiar así en 'documentos' ciertos objetos distribuidos de otra manera" (Certeau 1975: 84). Y como el historiador benjaminiano que va a la zaga de los deshechos, el historiador "trabaja en los márgenes. En ese sentido, se convierte en un vagabundo" (Certeau 1975: 91). Es esa tensión entre aquello que siempre se escapa y la pretensión de hacer presente la ausencia, la que pone en movimiento el propio conocimiento histórico. La escritura de la historia se presenta como ritual funerario (Certeau 1975: 100), una escritura performativa por su papel de construcción de una tumba para el muerto. 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" (Certeau 1975: 118). La escritura de la historia encuentra su fundamento "precisamente en lo que esconde: los muertos de los que habla se convierten en el vocabulario de una tarea que debe emprenderse" (Santner 2006: 101). Esa tarea es la que emprende Sebald en su escritura de la historia como rememoración.

Con tan solo leer dos o tres frases, el lector de la obra de Sebald se sumerge en una atmósfera melancólica:

> En aquel entonces, hablo de octubre de 1980, con la esperanza de salir de una época especialmente mala mediante un cambio de lugar, había salido de Inglaterra, donde llevo viviendo desde hace casi veinticinco años en un condado casi siempre gris, cubierto de nubes, en dirección a Viena. Pero nada más llegar a Viena resultó que los días, no ocupados en tareas de escritura y del jardín, según tengo por costumbre, se me hacían extraordinariamente largos, y en realidad ya no sabía adónde dirigirme (Sebald 2001: 31).

Pero Sebald no entiende la melancolía como un afecto negativo:

> La melancolía, el reflexionar sobre la infelicidad existente, no tiene nada en común, sin embargo, con el ansia de muerte. Es una forma de resistencia. Y, a nivel artístico, su función es por completo distinta de la simplemente reactiva o reaccionaria. Cuando, con la mirada fija, se repasan las cuentas para ver cómo ha podido ocurrir eso, se ve que la motricidad del desconsuelo y la del conocimiento son idénticamente ejecutivas. La descripción de la infelicidad incluye en sí la posibilidad de su superación." (Sebald 2005: 12 y 13)

Cabe entender esa posibilidad como un gesto materialista, con un gesto que liga con el heterodoxo materialismo histórico benjaminiano, enunciado en la tensión entre política y teología, que no es sino una ética de la posibilidad[3]. Sin embargo, Sebald es consciente de que "la más pesada losa de la melancolía es el miedo al final desesperanzado de nuestra naturaleza" (Sebald 2002: 35). De la definición de Sebald trasluce también un materialismo peculiar que podría denominarse, siguiendo a Santner, de "materialismo espectral" y que "sirve para registrar y archivar cierto real cuyo estatus es, paradójicamente, virtual" (Santner, 2006: 52). Un materialismo que aúna ausencias y posibilidades. Este materialismo espectral tendría la capacidad de registrar la persistencia de un pasado sufriente que ha sido absorbido en el escenario de la historia humana, la *historia calamitatum* (Sebald 2005: 13). El trabajo de Sebald sin duda apunta a esa fisura en la que lo más siniestro de la alteridad reclama significación. El narrador de *Los anillos de Saturno*, comienza su relato con tal declaración de intenciones:

> Me mantuvo ocupado tanto el recuerdo de la bella libertad de movimiento como también aquel del horror paralizante que varias veces me había asaltado contemplando las huellas de la destrucción, que, incluso en esta remota comarca, retrocedían a un pasado remoto. Tal vez este era el motivo por el que […] comencé a escribir (Sebald 2002: 13).

Ante el "nuevo género" instaurado por Sebald, Santer ha interpretado la obra del escritor a la luz del concepto de "*creaturely life*", un concepto en el que sin duda resuenan los ecos benjaminianos (Santner

[3] Véase el "Fragmento teológico-político" de Benjamin (*GS* II/1: 203-204).

2006: XIV). Se trata de una noción que permite entender "la manera en que los cuerpos humanos y las psiques registran los 'estados de excepción' que interrumpen el curso 'normal' de la vida social y política […] Un modo específicamente humano de encontrarse de pleno entre los antagonismos en y del terreno político" (Santner 2006: XIX). La escritura de Sebald está profundamente influida por la idea de historia natural, un concepto que Benjamin desarrolló a lo largo de sus textos. (Sebald 2003: 69-100) Se trata del encuentro con la radical otredad de lo "natural", que sólo aparece como resto histórico. La opacidad que se asocia a la materialidad de la naturaleza, su muda coseidad, se hace mucho más explícita, paradójicamente, cuando se presenta en una obra humana que se ha convertido en una ruina enigmática que supera nuestra capacidad de dotarla de sentido, de integrarla en nuestro universo simbólico. Se ofrece como un 'excedente' que reclama la simbolización y a la vez se resiste a ésta, que está dentro y fuera del orden simbólico. Como cuenta Austerlitz, se trata de, por ejemplo, esos "objetos de adorno, utensilios y recuerdos que, por razones imposibles de investigar, habían sobrevivido a sus anteriores poseedores y superado el proceso de destrucción, de forma que ahora sólo podía percibir entre ellos, débil y apenas reconocible, mi propia sombra" (Sebald 2004: 199).

Éste es el desconcertante punto de partida, en Benjamin, de la imaginación alegórica, al encontrarnos inmersos en la "historia natural". Ahí se pone en juego la batalla por un nuevo significado –algo así como la voluntad de poder nietzscheana– en su máxima expresión. La historia natural no se refiere al hecho de que la naturaleza también tenga una historia, sino a que los artefactos de la historia humana

tienden a adquirir un aspecto de mudez, de criatura natural, en el momento en que empiezan a perder su lugar y significación, como la ruinas que quedan enredadas en la naturaleza (Santner 2006: 16). .Curiosamente, cuando un objeto pierde su lugar en una forma histórica de vida lo experimentamos como algo que ha quedado desnaturalizado, transformado en una mera reliquia histórica. La historia natural surge de la dual posibilidad de que la vida pueda perdurar más allá de la muerte de las formas simbólicas que la dotaron de significado, y que esas formas simbólicas puedan persistir más allá de la muerte de la forma de vida que les dio vitalidad. La historia natural opera en ese espacio entre la muerte real y la muerte simbólica, lo que Santner llama "*undead*" (Santner 2006: 17). Adorno, en su ensayo sobre la historia natural, apunta que se trata de "cosas que se han convertido en ajenas para nosotros, que no se pueden descifrar pero que se nos presentan como un enigma" (*AGS* I: 356) O tal y como le expresa al propio Benjamin en una carta en la que se refiere a la imagen dialéctica:

> Al perder su valor de uso, las cosas alienadas se vacían, adquiriendo significaciones como claves ocultas. De ellas se apodera la subjetividad, cargándolas con intenciones de deseo y de miedo. Al funcionar las cosas muertas como imágenes de las intenciones subjetivas, éstas se presentan como no perecidas y eternas. Las imágenes dialécticas son constelaciones entre las cosas alienadas y la significación exhaustiva, detenidas en el momento de la indiferencia de muerte y significación (Benjamin 2005: 468).

La historia natural apunta a un rasgo fundamental de la vida humana, al hecho de que las formas simbólicas, alrededor de las cuales ésta se

estructura, puedan vaciarse, perder su vitalidad, convertirse en una serie de significantes enigmáticos, jeroglíficos que de algún modo continúan dirigiéndose a nosotros aunque ya no poseamos la llave de su significado. La historia natural, en último término, nombra la incesante repetición de los ciclos de emergencia y desaparición de los sistemas de significación, que, para Benjamin, siempre están vinculados a la violencia mítica (Santner: 2006, 17). Es en la alegoría como modo de representación donde se muestra la historia natural: "En la alegoría, la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del observador como pasaje primordial petrificado. Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o mejor dicho: en una calavera. (Benjamin 1990: 170 y 171). Como dice uno de los narradores de Sebald citando a Thomas Browne, "lo que percibimos son únicamente luces aisladas en el abismo de la ignorancia, en el edificio de un mundo traspasado por profundas sombras" (Sebald 2002: 28).

La alegoría es el modo de representación de la historia natural, pues "si con el *Trauerspiel* la historia entra en escena, lo hace en cuanto escritura. La palabra 'historia' está escrita en la faz de la naturaleza con los caracteres de la caducidad. La fisonomía alegórica de la historia natural que el *Trauerspiel* pone en escena se presenta verdaderamente como ruina. Con la ruina la historia ha quedado reducida a una presencia perceptible en la escena. Y bajo esta forma la historia no se plasma como un proceso de vida eterna, sino como el de una decadencia inarrestable" (Benjamin 1990: 170 y 171). La alegoría se presenta como la forma de representación de esa experiencia de la irremediable exposición a la violencia de la historia, a la incesante re-

petición de la opresión. La historia, pues, se presenta en cuanto escritura, y a eso parece apuntar uno de los personajes de *Austerlitz* cuando se pregunta: "¿Es el escritorio quizá el lugar de los fantasmas?" (Sebald 2004: 211)

Este trabajo de la memoria, sin embargo, no tiene nada de empático. Tal interrupción es la clave de la idea de redención en Benjamin. El mesianismo de Benjamin puede entenderse en relación a "la figura de lo '*creaturely*', de vida capturada (siempre sometida al cambio y a la mutación) en el umbral del orden jurídico-político. Para Benjamin, la única posibilidad de una relación social, política y ética nueva y genuina en la vida humana –de creatividad genuina en este terreno– emerge allí donde este encantamiento puede ser interrumpido" (Santner: 2006, 86). Santner, al interpretar el mesianismo benjaminiano, pues, interpreta que el "despertar" al que se refiere el filósofo no debe entenderse como resurrección de los muertos, sino como "*deanimation of the undead*" (Santner: 2006, 86), interrupción del encantamiento de las fijaciones espectrales que pueblan el espacio físico de los sujetos humanos. Un mesianismo, pues, que está estrechamente relacionado con el "desencantamiento" del que Benjamin habla en el Fragmento B de las *Tesis de filosofía de la historia*: "Sabido es que a los judíos les estaba prohibido escudriñar el futuro. La Torá y la oración les instruyen, por el contrario, en la recordación (*Eingedenken*). Ésta desencantaba (*entzauberte*) el futuro […] en ese futuro cada segundo era la pequeña puerta por la que podía entrar el Mesías." (Mate 2006: 297)

La oportunidad revolucionaria propia del presente de la que habla Benjamin pasa por "la capacidad de apertura de que dispone cada instante para abrir determinadas estancias del pasado hasta ahora clausuradas. La entrada en esa estancia coincide de lleno con la acción política; y es a través de esa entrada que la acción política puede ser reconocida como mesiánica, por muy destructora que sea". (Reyes Mate 2006: 275) Así pues, la rememoración (*Eingedenken*) se convierte en un acto de dimensiones políticas y éticas, un acto que "requiere, como parte de su construcción […] el materialismo espectral que, como Benjamin sugiere, sólo puede ser movilizado por la mirada melancólica" (Santner 2006: 89)[4]. Una melancolía que, frente al duelo[5], rechaza la pérdida del objeto por segunda vez, rechaza perder la propia pérdida, y que, paradójicamente, abre la posibilidad de construir una realidad que no demande tales pérdidas[6]. Como el ángel de la historia benjaminiano, la melancolía de la mirada saturniana de

[4] El autor sugiere que esta tensión y alianza, peculiar y frágil, entre la incursión melancólica en la "creaturely life" y el mundo de la acción y la práctica es lo que define el pensamiento benjaminiano de principio a fin.

[5] En "Duelo y melancolía", Freud distingue, ante el trauma de la pérdida del objeto, dos respuestas posibles. Parece que el vienés privilegia el duelo, pues el sujeto es capaz de retirar la libido del objeto perdido y proyectarla en otro. En la melancolía, el sujeto sería incapaz de renunciar a la pérdida e invertir la libido en otro objeto.

[6] Slavoj Žižek afirma que "el duelo es algo así como una traición, el segundo asesinato del objeto perdido, mientras que el sujeto melancólico se mantiene fiel al objeto perdido en su rechazo a renunciar al vínculo con éste. Puede dársele muchos giros a este argumento, desde la perspectiva que sostiene que los homosexuales son aquellos que siguen fieles a la identificación perdida o reprimida con el objeto libidinal del mismo sexo, o desde la perspectiva postcolonial/étnica, que dice que los grupo étnicos, cuando entran en el proceso capitalista de modernización y ven amenazada la especificidad de su legado por la nueva cultura global, no deberían renunciar a su tradición mediante el duelo, sino mantener un vínculo melancólico con sus raíces perdidas" (Žižek 2000: 659).

Sebald se convierte en un testimonio de esa catástrofe única que acumula ruinas sobre ruinas y que aspira a la interrupción mesiánica de ésta. Un testimonio que no es sujeto de la experiencia de la destrucción, sino que precisamente por ser un testimonio es capaz de dar lugar a esa voz e imposible y abrir esas "estancias del pasado hasta ahora clausuradas", una apertura que en sí misma es "acción política".

Sebald se presenta como ese historiador, como ese escritor de la historia que se siente responsable del pasado. Andreas Huyssen considera que la obra de Sebald "cobra gran parte de su importancia" (Huyssen 2003: 156) precisamente por la relación que establece en su literatura con la política y la historia, porque va más allá de la alternativa reduccionista entre la noción de giro político o nuevo comienzo y la noción de autonomía estética[7]. Sin embargo, Huyssen pone en duda la responsabilidad de Sebald como escritor de la historia y lo acusa, sobre todo en relación a sus últimos escritos, en particular en *Sobre la historia natural de la destrucción*, de "haber caído en la tentación […] de interpretar los acontecimientos históricos más recientes simplemente como historia natural" (Huyssen 2003: 156). A sus ojos, resulta una posición irresponsable, pues "el discurso de la historia natural de la destrucción queda demasiado ligado a la metafísica y a una filosofía de la historia apocalíptica, muy importante en la tradición alemana" (156).

[7] Se trata, pues, de una falsa disyuntiva entre el esteticismo autónomo *y* el compromiso social, términos en los que se planteó la *Literaturstreit* de los años noventa.

Otros críticos comparten la postura de Huyssen, como Peter Morgan, que considera que Sebald fracasa en su intento de "hacerse cargo de la responsabilidad" de la historia. Para Morgan, su "melancolía de izquierdas […] es la manifestación de una decepción extrema frente al resultado de una racionalidad cotidiana postilustrada en su faceta social, cultural y política. [Sebald] forma parte de su generación […], cuya decepción frente al fracaso de la razón ha dado lugar a un pesimismo cultural de dimensiones religiosas" (Morgan 2005: 91). Sin embargo, el furor que generó la conferencia de Sebald, publicada posteriormente en el *Neue Zürcher Zeitung* en 1997, y más adelante en el libro que lleva por título *Sobre la historia natural de la destrucción*, en el que el autor reflexiona sobre la respuesta pública que generó su conferencia, es significativo no sólo porque muestra el compromiso del autor frente a una audiencia alemana de traer a la conciencia pública una herida social traumática a la que nunca se ha enfrentado tal sociedad, sino también porque revela las esperanzas que el propio Sebald deposita en la literatura al criticar la mitologización metafísica de la literatura de posguerra alemana al enfrentarse a la experiencia del trauma histórico. En realidad, el libro se basa en la reelaboración de un artículo académico publicado en 1982, "Zwischen Geschichte und Naturgeschichte". Huyssen, sin embargo, considera que entre uno y otro la filosofía de la historia de Sebald pasa de creer en la posibilidad de un aprendizaje progresivo a través de un trabajo crítico de la memoria a interpretar los acontecimientos históricos como simple historia natural.

Para Sebald, la literatura tiene una responsabilidad hacia las víctimas de experiencias traumáticas que en ningún caso puede quedar sub-

sumida ni en el mito ni la metafísica. Porque "la literatura —escribe Sebald— no sirve, por sí sola, para descubrir la verdad." (Sebald 2003: 112) La literatura no emplea el material documental como verdad, sino como medio para "inventar la verdad". La ficción, por si sola, no basta. Con su estrategia de documentalismo ficcionalizado, Sebald muestra que los rastros del pasado deben ser aprehendidos estéticamente, a pesar de que ese proceso de apropiación siempre se ponga en cuestión. Un ejemplo de esta estrategia podría ser la representación estética e histórica de las ruinas en el Berlín de la posguerra que aparece en *Los anillos de Saturno*. Los recuerdos que allí se presentan no son de Sebald, sino que pertenecen al exiliado Michael Hamburger. De nuevo, no nos encontramos ante la experiencia traumática de la destrucción (la guerra aérea propiamente) sino ante las ruinas que ésta ha dejado tras de sí. Estos recuerdos traen consigo una meditación sobre el trabajo de la memoria, porque "en realidad no se recuerda, evidentemente. Se han demolido demasiados edificios, se han amontonado demasiados escombros, los depósitos y las morrenas son inexpugnables" (Sebald 2002: 185). Y sin embargo, quedan los edificios y los escombros concretos, quedan las ruinas, aunque "es posible que este punto ciego también sea una imagen persistente del paisaje en ruinas" (Sebald 2002: 185). Se trata de un pasado que solo puede recuperarse en forma de fragmento en un recuerdo cuya autenticidad está perpetuamente cuestionada, pues las ruinas, en la narrativa de Sebald, son ese espacio de interrupción, un espacio en el que la imaginación se compromete y transforma lo material, un espacio liminar en el que se sitúa el escritor, pasado y presente que apunta a la naturaleza mediada de todo recuerdo y de toda escritura de la historia. La ruina, en este sentido, ilustra un trabajo de duelo, llama al

lector a la tarea de la recolección del palimpsesto que alberga los rastros del pasado.

En su estudio sobre el barroco, frente a las ruinas de la historia, Benjamin dice que "no es de desdeñar, por tanto, el peligro de dejarse precipitar desde las alturas del conocimiento en las inmensas profundidades del estado de ánimo barroco. En los improvisados intentos de evocar en el presente el sentido de esta época, una y otra vez encontramos una característica sensación de *vértigo*, producida por el espectáculo de su mundo espiritual, que gira entre contradicciones. (Benjamin 1990: 56) Así, Benjamin reconoce el "peligro" (o la "tentación, en palabras de Huyssen) del temperamento barroco para el historiador. Del mismo modo, Sebald, dice en *Sobre la historia natural de la destrucción*, al hablar sobre la versión de Kluge sobre el bombardeo de Halberstadt:

> Kluge mira hacia abajo, tanto en el sentido literal como metafórico, desde un puesto de observación superior, el campo de la destrucción. El irónico asombro con que registra los hechos le permite mantener la distancia indispensable para todo conocimiento. Pero también en él, el más ilustrado de todos los escritores, se agita la sospecha de que somos incapaces de aprender de la desgracia que hemos causado, y que, incorregibles, seguiremos avanzando por senderos trillados que vagamente guardan relación con las antiguas conexiones viarias. La mirada de Kluge a su destruida ciudad natal, a pesar de la constancia intelectual, es también la mirada horrorizada del ángel de la historia (Sebald 2003b: 76).

La referencia al ángel de la historia de Benjamin al hablar de Kluge, el "más ilustrado de todos los escritores", no busca, como afirma

Huyssen, dotar a la metafísica de Sebald de respetabilidad intelectual, (Huyssen 2003: 150) ni la "reminiscencia esmerada de una utopía agotada" (Fuchs 2004: 168). Sin embargo, Sebald más bien nos insta a preguntarnos qué pasaría si nos planteáramos los últimos doscientos años como una historia natural de la destrucción, y frente a ésta busca, a través de su peculiar discurso literario, la redención histórica a la que apuntaba el ángel de la historia. Como en la segunda de las tesis benjaminianas, resuena, como parte de la ética, el anhelo de "felicidad". Como el ángel, que no puede detener la tempestad ni despertar a los muertos ni recomponer lo despedazado, la escritura de Sebald tampoco puede aunque bien quisiera. Pero sí puede ejercer de mensajero para desaparecer, como los ángeles, como el propio momento de la lectura; hace una llamada a la comprensión. Sin embargo, el autor declara tener

> plena conciencia de que mis desordenadas notas no hacen justicia a la complejidad del tema, pero creo que, incluso en esa forma insuficiente, permiten cierta comprensión del modo en que la memoria individual, la colectiva y la cultural se ocupan de experiencias que traspasan los límites soportables" (Sebald 2003b: 76).

Sebald detecta, como piedra angular de la obra de Kluge, su intención didáctica:

> Precisamente la detallada descripción que hace Kluge de la organización social de la desgracia, programada por los errores de la historia continuamente arrastrados y continuamente potenciados, contiene la conjetura de que una comprensión exacta de las catástrofes que sin cesar organizamos es el primer requisito para una organización social de la felicidad (Sebald 2003b: 74).

Comprensión y aprendizaje tienen un papel fundamental, de ahí la importancia también, frente a cualquier discurso autoritario, de la tarea del lector y de la lectura, que es donde surge el sentido. Sebald pone en movimiento la historia; sus personajes y narradores, con sus peregrinaciones, no sólo traspasan las fronteras de los géneros sino que también están más allá del tiempo y el espacio. "Su rechazo de una construcción estática de la obra exige que el lector vea la historia con ojos nuevos; en particular, trae a la superficie la historia que ha quedado escondida de la mirada y nos invita a una contemplación consciente de ésta (Williams 2001: 68) La redención a la que apunta Sebald no surge de un impulso utópico, sino de la fructífera lectura del *Trauerspiel* que hace Benjamin después de la Primera Guerra Mundial y que a su vez el escritor retoma en su propia lectura de Benjamin y Kluge en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. En ambos casos, se enfrentan a una estética tradicional que sienten que ya no es apropiada para la representación de la historia y de la situación contemporánea. Para los dos, la alegoría es un modo dialéctico de mirar, y la comprensión benjaminiana de la alegoría puede entenderse que informa la operación estética de la ruina de Sebald, una operación que está cuestionándose a sí misma constantemente. Como dice Benjamin, el alegorista intenta hacer justicia al objeto, pero en última instancia debe traicionarlo y devaluarlo a fin de llegar a su saber oculto. Este conocimiento imbricado en el detalle, como coercitivo ante el peligro de la estetización de la ruina, le permite a Benja-

min desarrollar un método que busca preservar "el potencial semántico en peligro" (Habermas 1972: 173-223) de la experiencia histórica:

> La belleza que perdura constituye un objeto del saber […] Pues cierto es que, sin una aprehensión al menos intuitiva de la vida del detalle a través de la estructura, todo impulso hacia lo bello se queda en una mera ensoñación […] La función de la forma artística es justamente ésta: convertir en contenidos de verdad, de carácter filosófico, los contenidos factuales, de carácter histórico, que constituyen el fundamento de toda obra significativa. Esta transformación de los contenidos factuales en contenido de verdad hace que la pérdida de efectividad sufrida por una obra de arte […] se convierta en el punto de partida de un renacimiento en el que toda la belleza efímera cae por entero y la obra se afirma como ruina (Benjamin 1990: 175 y 176).

Un método que se encuentra en esa obra única de escritura histórica que es el inacabado *Libro de los pasajes*, en el que la recolección de lo concreto, de imágenes reales de la experiencia urbana pretendía despertar la conciencia política entre los lectores de la época (Buck Morss1996: 336). Frente a la represión inconsciente del pasado tanto por parte de lectores como de escritores, (Sebald 2003: 103) Sebald también busca salvar el "potencial semántico" de los fragmentos (testimonios, fotografías, escritos…), creando una literatura cuya pureza estética queda turbada por la interacción entre la invención ficcional y el detalle histórico, intertextualidad y cita. Como una ruina construida, la obra literaria se convierte en un lugar que acoge el compromiso del lector con el trabajo de la memoria.

Sebald ilumina, bajo una luz difusa, los signos más oscuros de la historia humana, aquellos que la ilustración sólo puede reprimir superficialmente: la guerra, el imperialismo, el genocidio. Una mirada absolutamente politizada, aquella que se atreve a volver la vista atrás y fijarla en las ruinas y detritus; una mirada melancólica pero que precisamente es política porque es capaz de volver la vista atrás e interrumpir el curso de la historia y proponer otra narración. En Sebald se reanuda este esfuerzo por llevar a cabo una temporalización política de la experiencia histórica. La redención del pasado es un acto político ajeno a cualquier neutralidad, como refleja el *Jetztzeit* benjaminiano. La mirada melancólica trae consigo una inmersión en el pasado en forma de "materialismo espectral" (Santner: 2006, 62). En palabras de Austerlitz, "era como si volvieran los muertos de su ausencia y llenaran la penumbra que me rodeaba con su incesante ir y venir, peculiarmente lento" (Sebald 2004: 136).

BIBLIOGRAFIA

Adorno, Theodor., W. (*AGS*), *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, 20 Bánde (Fankfurt am Main), 1970-1980.

Benjamin, Walter (*GS*), *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 7 Bánde (Frankfurt am Main: Suhrkamp), 1977-1991.

Benjamin, Walter (1987), *Dirección única*, trad. de Juan José del Solar (Alfaguara: Madrid)

Benjamin, Walter (1928), *El origen del drama barroco alemán,* trad. de José Muñoz Millanes(Barcelona: Taurus) 1990

Benjamin, Walter (2005), *Libro de los Pasajes*, trad. de Luis Fernández Castañeda, Fernando Guerrero, Isidro Herrera Baquero (Madrid: Akal) 2005.

Buck-Morss, Susan (1995), *La dialéctica de la mirada,* trad. de Nora Rbotnikof (Antonio Machado Libros: Madrid)

Certeau, Michel (1970), *Histoire et structure*, (París: Recherches et Débats)
Certeau, Michel, (1975), *L'Écriture de l'histoire* (París: Gallimard)
Cramer, Sibylle (2001), *Der Spiegel*, 11:228-234.
Dosse, François (2009), *Paul Ricoeur – Michel de Certau. La historia, entre el decir y el hacer*, traducción de Herber Cardoso (Nueva Visión: Buenos Aires)
Fischer, Gerhardt. (ed.), (2009) *W.G. Sebald: Schreiben ex patria* (Rodopi, Amsterdam)
Fuchs, Anne (2004), *Die Schmerzensspuren der Geschichte: Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, (Böhlau: Cologne)
Habermas, Jürgen (1972), "Bewusstmachende oder Rettende Kritik – Die Aktualität W. Benjamins" en **Unseld**, Siegfried (1972) 173-223.
Huyssen, Andreas (2003), *Past Presents: Urban Palimpsests and the Politics of Memory* (Stanford: Stanford University Press)
Löffler, Sigrid (1997), "Wildes Denken'. Gespräch mit W. G. Sebald", en Loquai, F. (1997)
Loquai, Franz (1997), *W. G. Sebald* (Frankfurt am Main: Isel)
McCulloh, Mark (2003), *Understanding W. G. Sebald*, (Columbia: University of South Carolina)
Morgan, Peter, "The Sign of Saturn: Melancholy, Homelessness and Apocalypse in W. G. Sebald's Prose Narratives", *German Life and Letters*, 58
Sebald, Winfried G. (2004), *Austerlitz*, trad. de Miguel Sáez (Barcelona: Anagram)
Sebald, Winfried G. (2003), *Campo Santo*, trad. de Miguel Saéz (Barcelona: Anagrama)
Sebald, Winfried G. (2004), *Del Natural*, trad. de Miguel Sáez (Barcelona: Anagrama)
Sebald, Winfried G. (2002), *Los anillos de Saturno*, trad. de Carmen Gómez y Georg Pichler (Barcelona: Debate).

Sebald, Winfried G. (1999), *Los emigrados*, trad. de Teresa Ruiz Rosas (Barcelona: Anagrama)
Sebald, Winfried G. (2005), *Pútrida patria*, trad. de Miguel Sáez (Barcelona: Anagrama)
Sebald, Winfried G. (2003b), *Sobre la historia natural de la destrucción*, trad. de Miguel Sáez (Barcelona: Anagrama)
Schmitz, Helmut, (2001), *Germanc ulture and the Unconfortable Past: Representations of National Socialism Contemporary Germanic Literature* (Ashgate: London)
Siedenberg, Sven (1997), "Anatomie der Schwermut: Interview mit W. G. Sebald" en Loquai, F. (1997)
Silverblatt, Michael, (2001) "Interview with W. G. Sebald", *Bookworm*, 6 de diciembre.
Unseld, Siegfried, (1972) *Zur Aktualität W. Benjamins* (Suhrkamp: Frankfurt am Main)
Williams, Arthuer (2001), "'Das korsakowsche Syndrom': Remebrance and Responsibility in W. G. Sebald", en Schmitz, H. (2001)
Žižek, Slavoj (2000), "Melancholy and the Act", *Critical Inquiry* 26, 4: 657-81.