



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

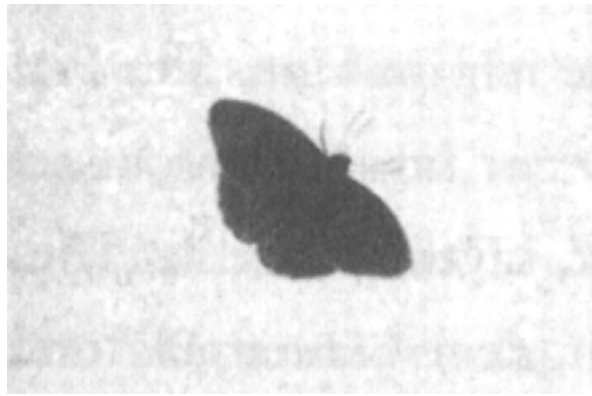
LA NARRATIVA LITERARIA Y VISUAL EN
AUSTERLITZ.
INTERACCIÓN ENTRE TEXTO E IMAGEN Y SU
FUNCIÓN EN LA MEMORIA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS
(LITERATURA COMPARADA)
PRESENTA
Rosario Vázquez Lozano

Tutora:
Dra. Angelina Muñiz-Huberman
Facultad de Filosofía y Letras

México, D.F.

Febrero 2013



Para mis padres
Guadalupe Lozano de Vázquez
Miguel Vázquez González

Para Fionn Petch

Mi profundo agradecimiento:

A mi asesora principal: Dra. Angelina Muñiz-Huberman

A mis revisores: Dr. Andreas Ilg, Dra. Ute Seydel, Mtra. Cecilia Tercero, Dr. Herwig
Weber

A mis amigos: Judith y David Arámburu, Susana Noguéz

A David Jarman

A Issa

*Time's sharp teeth grind down all things,
the most powerful.*

Robert Crawford

*En realidad, dijo,
he renunciado a mis estudios arquitectónicos,
pero a veces recaigo en mis viejas costumbres,
aunque ahora no tome notas ni haga dibujos ya,
sino que me limite a mirar todavía con asombro
las extrañas cosas que hemos construido.*

Austerlitz en *Austerlitz* de W.G. Sebald

*Porque la nieve era blanca y porque la nieve fue
la primer cosa blanca que vi en mi vida, he llamado
nieve a todo lo que era blanco.*

Kaspar Hauser en *Kaspar Hauser* de Peter Handke

Índice

Introducción.....	1
I. La travesía del exilio ilustrada por W.G. Sebald en <i>Austerlitz</i>	8
II. Wohin Geht Sebald, <i>der Erzähler</i> ? (¿Hacia dónde va Sebald, el narrador? / <i>Austerlitz</i> a través del pensamiento benjaminiano)	12
2.1 La experiencia del narrador oral, el escritor como cronista y lo comunicable a través del testimonio.	15
III. Memoria y conjunción del tiempo en imágenes. Sacar a la luz / Una historia atravesada por imágenes o la memoria a través de imágenes.	18
3.1 El deber de memoria y la necesidad de duelo. <i>Austerlitz</i> como álbum de la memoria individual y colectiva.	23
3.1.1 Trama y trauma / <i>Austerlitz</i> y su similitud con Paul Celan.....	28
3.2 Los límites del lenguaje verbal y su interacción con lo visual. De lo inanimado al mundo animal.....	36
3.2.1 Espacios y tiempos de la memoria en los objetos, la arquitectura y las fotografías.	38
IV. La fotografía como testimonio y como material de ficción. La evidencia de lo real en la novela gráfica “Maus” y “Austerlitz”	46
4.1 Entre la ausencia y la presencia. La narrativa y la imaginación logradas a través de la fotografía. Una comparación entre la fotografía de Frieda Wolfinger y la de una niña anónima en <i>Austerlitz</i>	55
4.2 La fotografía como producto técnico y psíquico. ¿“Imagetext” o <i>ecfrasis</i> de la fotografía de Austerlitz niño?.....	59
4.3 En la fotografía el poder de la autenticación sobrepasa el poder de la representación. La débil frontera entre el montaje y el mensaje verdadero.	63

4.4 Ojos y mirada, interpretaciones acerca de la primera foto en <i>Austerlitz</i>	66
4.4.1 Del fragmento-microcosmos del instante individual al complejo-macrocosmos del tiempo histórico en los primeros “pininos” fotográficos de Austerlitz.....	70
4.4.2 Travesías: La falta de secuencia en una historia y su vínculo con la memoria aleatoria.....	74
V. Imagen e <i>Imago</i> /Memoria e imaginación. El <i>punctum</i> barthiano en una toma fílmica.	76
5.1 De la relación entre <i>ekphrasis</i> y <i>ekphorie</i>	82
5.2 “Dijo X, dijo Austerlitz” / “dijo la imagen, dijo la palabra”	85
5.2.1 Ejemplo de una <i>ecfrasis</i> “tradicional” creada por Sebald a partir del cuadro “Vista de Amberes con el Schelde congelado” de Lucas van Valckenborch	88
Conclusión.....	94
Bibliografía	101
Apéndice	105

Introducción

Lo visual juega un papel cada vez más predominante en un mundo que estuvo, por mucho tiempo, jerarquizado por la palabra. El territorio ganado se debe a que los medios de comunicación modernos, en su celeridad, requieren de proyecciones con mayor inmediatez que las logradas a través del lenguaje verbal. Cabe señalar que, por un lado, este sobre uso mediático de las “imágenes visuales” las ha devaluado provocando que mucho de lo que muestran se vuelva cuestionable, sin embargo, la inserción de imágenes en textos literarios abre la posibilidad de su revalorización. Ahora bien, es importante aclarar que la amplitud actual del término imagen la ha reincorporado a la lista de cuestiones filosóficas. Gracias al campo de los estudios visuales, se ha logrado conjugar las diferentes concepciones de las imágenes creadas a partir de la oralidad y la escritura. Sin embargo, las imágenes dependen cada vez más de la tecnologización, la mediatización y la socialización, lo que pone en entredicho, primeramente, la definición clásica dada al concepto de imagen, y consecuentemente, la supuesta polaridad entre ésta y la palabra. Así el *logocentrismo* que cuestionó Jacques Derrida, en cuanto al lugar aleatorio de la escritura y a la presencia del *logos* como sinónimo de verdad y autenticidad, parece convergir con la obra por estudiar.

La tesis de maestría de Literatura Comparada que aquí se desarrolla se enfoca en la interacción entre el lenguaje verbal y visual. La novela *Austerlitz* del escritor alemán W.G. Sebald es una muestra del dinamismo que adquieren ambos lenguajes al complementarse o, incluso, al contraponerse en caso de que uno impere sobre el otro. Con esta vitalidad interartística se logra una narrativa más completa capaz de abordar en sus múltiples facetas el tema de la memoria, a la vez, que el de la imagen misma. Por ello a partir de ahora, cuando tratemos el concepto de imagen debemos recordar lo que Rosa Sarabia señala

respecto a la problemática de aclarar que el concepto “imagen” ha suscitado una gran variedad de definiciones según la disciplina que la estudie: gráfica, escultural, y arquitectónica para la historia del arte; óptica para la física; mental para la psicología y la epistemología; verbal para la crítica literaria; siendo la perceptual la más complicada por su lugar fronterizo donde concurren todas las disciplinas recién mencionadas.

Esta tesis asume la posible analogía entre las imágenes fotográficas y el lenguaje verbal para representar la memoria individual y la histórica. Despojados del concepto tradicional de la imagen, que la caracterizaba por su “supuesta” naturaleza fija y “muda” y por su efecto directo, se plantea la siguiente pregunta: ¿es factible encontrar en la imagen elementos retóricos e indirectos que proyecten, de una u otra forma, un discurso o diégesis similar al del lenguaje verbal? Acorde con esto, se ampliará el panorama de “realidad y ficción”, al mostrar el efecto persuasivo de la imagen fotográfica, además de evidenciar la correspondencia de sus medios con los del mensaje lingüístico. Otro de los objetivos, por lo tanto, es mostrar las variadas interrelaciones entre las imágenes y el texto literario, pero también los diferentes niveles de enunciación de lo que ha sido leído y/o visto. Sebald, como autor alemán de posguerra, hasta el final de sus días, emprendió una búsqueda expresiva por recuperar esas lagunas “mentales” de la memoria y de la historiografía. Esto lo llevó a tomar prestado recursos narrativos de diversos medios de información como el periódico, la radio, el cine y la fotografía. Y ya que los efectos de las fotografías y la escritura difieren de acuerdo a sus objetivos y sus usos, es oportuno hacer las siguientes indagaciones. ¿Qué logra Sebald con las imágenes fotográficas y el entretrejo de ellas en un texto precisamente literario? ¿Cuál fue su propósito y su resultado? ¿Es Sebald un escritor vanguardista por involucrar en su obra literaria, un lenguaje visual? Las respuestas

a tales interrogantes se argumentarán a partir del presupuesto de que Sebald intentó desafiar con su narrativa en la que, precisamente, hablando del exilio incluye “lo otro”; concepto entendido aquí como lo que es ajeno a la literatura, en este caso, la fotografía. Como si, al centrarse en la temática del destierro quisiera al mismo tiempo reivindicar a la imagen visual su carácter narrativo, proveyéndola además de un espacio donde pueda operar a la par de la imagen metafórica o una figura retórica. ¿Demostró con ello los límites del lenguaje verbal y visual de manera pesimista o, más bien, la insuficiencia de estos medios permitió apreciar su íntima correspondencia o su viable colaboración como en el fotoperiodismo? ¿Fue su obra un pre-texto para mostrar las antiguas representaciones del pasado y los actuales soportes mediáticos de la memoria? Después de la Segunda Guerra Mundial la lengua alemana había dejado de ser “confiable” por haber sido usada por los nazis. Sebald, empero, eligió dicho idioma¹ para representar lo cotidiano, la belleza y el horror. Las fotografías en sus obras, entonces, en su calidad “objetiva”, corroboraron a quienes leían en alemán y además a la simple mirada le proveyó formas concretas. Dentro de la diégesis de *Austerlitz* las fotografías cumplen también sus propias funciones: para el protagonista de la novela, las fotografías son documentos testimoniales que como rompecabezas del pasado conforman una parte de su identidad perdida, sin embargo, al ser parte de esa generación de infantes que como hijos de los judíos muertos en los campos de concentración tienen una misma historia fragmentada, muchas veces estas fotografías son hitos de una memoria traumática, y es, entonces, cuando se prestan no sólo para la reconstrucción y la interpretación racional de los hechos sino para la introspección. Por lo tanto, el enfoque crítico-teórico de la tesis tiene como base el problema de la memoria y sus múltiples expresiones mediáticas o soportes de representación. Dado el caso, mucho

¹ Idioma que no dejaría de ser su “lengua patria” pese a su autoexilio en Inglaterra

del enfoque se va estructurando a partir de los diferentes tipos de memoria existentes, tanto en el área de la historiografía con respecto a lo social y político, como en la memoria individual. En el primer caso, las bases teóricas se hallan, principalmente, en las llamadas “culturas de la memoria” donde una serie de autores, trabajan la memoria individual y la colectiva desde un enfoque nuevo que difiere muchas veces del de la “historia oficial”. Algunos de los autores en los que sustentamos la argumentación de la tesis son: principalmente, Paul Ricoeur y Beatriz Sarlo, quienes están conscientes del cuidado requerido al abordar conceptos de la historia y la globalización, en pleno boom de la memoria y la imagen. Pero también nos apoyaremos en Andreas Huyssen y Frances A. Yates.

Pese a que el protagonista es un constructo literario cuando se analice su memoria y sus traumas se recurrirá a las neurociencias ya que sus características lo permiten. La comprensión de ciertas etimologías griegas serán útiles, principalmente, para la pareja *Imago-Mnemosyne*; mientras que para contextualizar la interacción entre texto e imagen nos apoyaremos en algunas ideas respecto a la narrativa literaria y la fotográfica del filósofo Walter Benjamin. Cuando aparece la *ecfrasis* en la novela, Clüver, Krieger, Hollander, Mitchell, Robillard, Yacobi y Heffernan darán la orientación metodológica acerca del rol que desempeña la pareja *Imago-logos*. En el campo teórico que trata del poder visual de la palabra Para los ejemplos analíticos de algunas de las fotografías, la memoria visual y la dialéctica de la imagen nos apoyamos en Susan Sontag, Marianne Hirsch y José Luis Barrios. Dentro de este mismo ámbito se cuenta con el texto que estudia directamente la obra de Sebald, “La construcción intermediática de la identidad: una reflexión acerca de Austerlitz de W.G. Sebald” de Rolf Renner. Con el objetivo de profundizar en la propia concepción del autor con respecto a la función de las diferentes

narrativas nos abocamos al libro *The emergence of memory/ Conversations with W.G. Sebald*, editado por Lynne Sharon Schwartz.

La tesis por lo tanto estará dividida en dos partes principales: la primera parte, dedicada y enfocada al discurso literario y político; y, la segunda, a la narrativa visual y su empleo en la obra literaria, por lo que se darán ejemplos específicos de las diferentes funciones de las imágenes y de las fotografías. No se hablará, empero, tanto de técnicas fotográficas, sino que se buscará descifrar los signos que emiten las fotografías, de una manera más interpretativa que semiótica, como lo hace Roland Barthes en su “Cámara lúcida”. Además analizaremos en las imágenes los tres tipos de huellas estipulados por Paul Ricoeur: la huella escrita: convertida, en el plano de la operación historiográfica, en la huella documental; la huella psíquica, que se puede llamar también impresión, en sentido de afección; y la huella cerebro-cortical, de la que tratan las neurociencias.²

Sebald fue un escritor que buscó a través de imágenes una rememoración cuya piedra angular estaba conformada por la literatura, la historia y diferentes artes visuales. Una de las mejores pruebas de su lucha contra “el olvido en sí” está dada cuando cataloga “casi” todos los objetos de una vitrina de la única tienda de un campo de concentración. Cuando se le criticó por este listado, se justificó aludiendo a que, como escritor, su deber era hablar por los objetos y las cosas incapaces de recordar pero que, al haber sido parte de la “escenografía”, respaldan una memoria de sucesos aterradores. A ello se debe, quizás, que Sebald ponga en boca de su héroe sus propias concepciones acerca de una memoria que indirectamente pueda ser reflejada por objetos y lugares que aunque inanimados e incapaces de recordar son hitos del recuerdo.

² *Vid.*, Ricoeur, 2010:533

[...] porque las historias unidas a innumerables lugares y objetos, que no tienen capacidad para recordar, no son oídas, descritas ni transmitidas por nadie, historias por ejemplo, esto se me vuelve a ocurrir ahora por primera vez desde aquellos tiempos, al escribir, como las de los colchones de paja, que, como sombras, yacían sobre los catres de madera amontonados, porque la paja que había en ellos se desintegraba con el paso de los años, se hacía más delgada y más corta, se encogía, como si fueran los restos mortales de aquellos, así lo recuerdo ahora, pensé entonces, que en otro tiempo habían yacido allí en aquella oscuridad. (Sebal, 2002:28)

También de esta imposibilidad de representación del dolor surgió su proyecto de hacer un libro tipo “álbum familiar” o “museo colectivo” en el que tanto texto como imagen, materia y memoria, entablaran un diálogo teniendo cada uno de ellos su propia resonancia. Así se adhirió a la lista de escritores de posguerra que hicieron de sus lectores también espectadores. Elaborar una tesis sobre una novela que con el discurso literario y visual despierta interrogantes sobre el deber (ético-político) de memoria y sus formas (estéticas) de representación es una razón rigurosa para un estudio que intenta ampliar cuestionamientos acerca de la labor de artistas, literatos y filósofos. La declaración de Günter Grass quien – luego de publicar su novela *A paso de cangrejo* con la misma temática de Austerlitz en cuanto a “efectos” del nazismo en generaciones posteriores– reveló en “Pelando la cebolla” su propia pertenencia a la Waffen-SS reabrió en mí la duda sobre las pocas observaciones que se han hecho respecto a la postura del filósofo alemán *per excellence* Heidegger,³ quien, después de la Segunda Guerra, nunca hizo mención alguna acerca de su pertenencia al Nacional Socialismo. El silencio de este maestro del pensamiento recuerda al de los “simples” soldados descritos por el también filósofo judío alemán, Walter Benjamin, quien los describe retornando de la Primera Guerra Mundial mudos y empobrecidos. Contrario a esto actuaron los escritores judíos Hanz Meier y Peter Weiss que en su obra abordaron temas

³ Una obra relevante al respecto es “Heidegger y el nazismo” por el chileno Víctor Farías.

políticos e ideológicos respecto al Holocausto. Y Weiss que fue también dramaturgo, fotógrafo y pintor, al parecer tuvo influencia en la obra de Sebald.

Lo valioso del trabajo de Sebald se reafirma por el interés despertado en Inglaterra durante los últimos años, donde ha inspirado tanto a artistas visuales como a cineastas.⁴ La prueba de lo dialógico en la novela *Austerlitz* que es austera en diálogos está conformada de ambos “mundos” creativos. El mundo tecnológico ha cambiado y con ello las necesidades, las experiencias y las formas de representación. A partir del Renacimiento una serie de inventos como la imprenta, la linotipia, la máquina de escribir y ahora la computadora, modificaron la relación entre escritura y escritor, entre texto y lector. La interacción entre los medios expresivos de artistas visuales y literatos se deduce de sus objetivos afines y de la recíproca necesidad de emplear los recursos del otro y así se transforma también la relación autor-receptor. El objetivo de la tesis por lo tanto, es analizar los motivos fotográficos y/o artísticos insertados en *Austerlitz* y también fundamentar la validez de un proyecto literario en donde las imágenes fotográficas operan no sólo como meras ilustraciones que acompañan un texto son más bien, algo que “ejemplifica”, “ilumina”, “da conocimiento”. Sebald “ilustra” el tema del exilio y de la memoria haciendo que los textos literarios y las fotografías trajinen como discursos mnemónicos a lo largo de *Austerlitz*.

⁴ Dentro del campo de jóvenes artistas plásticos, vale mencionar a Carlos Amoraes, artista mexicano que tiene muchas piezas basadas en *Austerlitz*, y a la alemana Cläre Waffel quién tomó fotografías en una de las últimas entrevistas realizadas a Sebald poco antes de su muerte. Por el lado de los cineastas, tenemos el caso del británico Grant Gee cuya película “Walking in the footsteps of WG Sebald” está inspirada en *Los anillos de saturno*, y al director belga Peter Krüger que realizó en el 2011 la película “Antwerp Central” inspirada en *Austerlitz*. Hay además una obra de teatro con música basada en *Austerlitz* de Jérôme Combier y Pierre Nouvel, que lleva como título “Eine Kindheitsreise” (Un viaje de infancia).

I. La travesía del exilio ilustrada por W.G. Sebald en *Austerlitz*

“Perdonar. No se puede”, escribió, polémicamente, Simone Weil en su libro *La gravedad y la Gracia*.⁵ En la actualidad parece imposible pensar sin imágenes, sin metáforas y sin culpas. De esto infiero se haya plasmado en mi mente la imagen metafórica de la travesía del exilio como el devenir de un río, al querer analizar una novela de posguerra que narra las circunstancias inexcusables a las que el nazismo, de manera inclemente, orilló al pueblo judío. Inevitablemente rememoro la historia de Moisés cuya condena de muerte, por nacer hebreo, sólo pudo ser esquivada al tomar el camino del río. Muerte o exilio parecen ser las únicas opciones o destinos, a lo largo de la historia, para quienes por existir en un tiempo y lugar equivocados son “tachados” como “los otros.”⁶

Uno de los impulsos en la obra del alemán W.G. Sebald es la apelación al desbloqueo de la memoria⁷, pues aún quedan remanentes de una ignorancia que fue impuesta en las instituciones educativas de Alemania y Suiza durante los años sesenta acerca de la Segunda Guerra Mundial. No obstante, existen dos vertientes en disputa dentro de una misma nación, por un lado, tenemos la de los alemanes que fueron testigos o ejecutantes de tales hechos y cuyo silencio intentaba sumergir el recuerdo en las aguas del *Letheo*, mientras por otro lado, se encuentra la nueva generación de alemanes a quienes afectó dicho propósito de ocultamiento.

⁵ (Weil, 1994:58)

⁶ También en 1933 los nazis empezaron a practicar su ideología racial. No hay que olvidar que no sólo los judíos, sino también los gitanos roma y los homosexuales eran vistos por ellos como una seria amenaza biológica a la pureza de la raza “aria alemana”, que llamaban la “raza maestra.”

⁷ Cuando W. G. Sebald escribió sus novelas abogando por la necesidad de la memoria era una época en que aún no se abrían, en la historiografía internacional, las interrogantes ante una actualidad saturada de memoria con las implicaciones político-sociales derivadas del “uso público de la historia”.

La consecuencia de una memoria impropia y “a conveniencia” que distorsiona la historia, se haya cimentada en “un cerrar los ojos” ante los hechos por parte de los “ejecutantes” y los testigos, en una evasión de las víctimas en trauma, y en la falta de cuestionamientos posteriores sobre los horrores de la guerra que, muchas veces, son minimizados al ser designados sólo como errores. Esta censura en Alemania a hacer pública la documentación sobre el exterminio de los judíos a manos de los nacionalsocialistas indignó a Sebald al grado de suscitar en él el deseo de autoexiliarse, pero además el objetivo de proyectar, a manera de impronta, una especie de memoria subjetiva que coexistiera con una colectiva. Sebald se distancia, no sólo de su patria y de una “tradicción” de silencio o “borramiento”, sino de una escuela literaria tradicional, en la que normalmente las imágenes visuales no tienen cabida. Sin embargo, conserva su idioma materno para escribir a distancia de su patria en un estilo propio y más cercano a su afán por la verdad. Su narrativa –que sobrepasa las imágenes meramente retóricas al extenderse a las visuales y cuyo aporte “expresivo” hace más fértil la enunciación de su objetivo– proyecta al unísono un determinado momento histórico del siglo XX: la Segunda Guerra Mundial, y el testimonio de la historia personal del héroe principal de *Austerlitz*.

Después del Holocausto, Primo Levi, empero, habló de la crisis del testimonio aduciendo que para la mente humana son inconcebibles los campos de concentración y se preguntó: ¿Cómo es posible comunicar la deshumanización como tal? No obstante, es bien sabido que la realidad en Europa durante el dominio nazi superó por mucho el surrealismo artístico.⁸ Las metáforas parecieron adoptar entonces una semejanza más afín a la realidad,

⁸ *Vid.*, Felstiner, 2002:65. En donde se pone en duda que la famosa frase “Schwarze Milch” (negra leche) del poema de “Todesfuge” haya sido una metáfora y no una sustancia en verdad oscura que daban de beber los nazis a los judíos. O las frases nazis que superaron la ironía al afectar el cuerpo físico de las personas para

y no ser mero eufemismo del lenguaje verbal. Por otra parte, la fragmentación e inestabilidad social se vio reflejado en el plano lingüístico. La desconfianza en la lengua – proclamada por Hugo von Hofmannsthal ya en 1902 en su “Carta a Lord Chandos” y que había sido una especie de parteaguas, fue retomada posteriormente por la crítica literaria en lengua alemana– se vio acrecentada con el acaecimiento de la guerra. Theodor W. Adorno coincidió con Steiner, quien a finales de los años cincuenta, había formulado la provocadora hipótesis de que la lengua alemana estaba muerta, habiendo sido asesinada y enterrada por Adolf Hitler. (Cfr., Steiner, 1990:158). Sin embargo, si esto había sido así, ésta resurgió de las cenizas como ave fénix gracias a la incesante labor de escritores de posguerra, principalmente de Austria. Los renovadores austriacos más inmediatos de la prosa después de la Segunda Guerra Mundial, fueron Ingeborg Bachmann, Peter Handke, Elfriede Jelinek y Thomas Bernhard, que combinaron la crítica social con la experimentación formal, minando así los fundamentos mismos del sistema tanto lingüístico como literario, cultural y político. Mientras que en Alemania y Suiza, Peter Bichsel, Helmut Heißenbüttel, Günter Eich y Günter Grass sobresalieron por su crítica y creatividad literaria. Todos ellos demostraron que se podía seguir escribiendo en alemán y además hubo quienes utilizaron nuevos elementos. Involucrar medios visuales en el discurso literario y filosófico en el siglo XX se ha convertido en algo recurrente. Y es aquí donde W. G. Sebald, al igual que otros escritores, como el francés Georges Perec o, inclusive, filósofos como el alemán Peter Sloterdijk le ceden paso a las imágenes y su inclusión no es una mera intrusión ilustrativa. En *Austerlitz*, por ejemplo, las fotografías conforman un tipo

quienes estaban dirigidas. “Arbeit macht frei” para quienes esperaban sólo la muerte por trabajos forzados, o el juego de mesa “Mensch ärgere dich nicht” (¡Hombre no te enojés!) cuya producción provenía de los campos de concentración.

de camino de migajas que sirven de huellas o pruebas testimoniales para volver sobre los pasos de la memoria.

Porque no es fácil asir verdades tan espeluznantes, Sebald sabe que los medios de expresión en torno al Holocausto deben ser oblicuos, y con el uso de narrativas visuales logra plasmar elementos simbólicos tangencialmente. Sebald utiliza un narrador que es un *Wanderer*⁹ que cuenta la historia de un exiliado y no directamente las experiencias de los sobrevivientes o los muertos en los campos de concentración. Las fotografías auténticas utilizadas por Sebald no recrean el tema de la Shoah como se ha venido haciendo de manera reiterada en la cobertura mediática. Ya que mientras esta última trata el tema de manera que el trauma no se aleja mucho del morbo y del entretenimiento, Sebald intenta con dichas imágenes explicar y no sólo exponer. Para que la historia sea un remedio y no un veneno, lo que se busca es el reconocimiento para que, al contrario de la enérgica sentencia de Simone Weil, “no olvidar” sea unívoco a la apertura del perdón. Hay que recordar empero el derecho al olvido en medio de este frenesí de la memoria,¹⁰ y ver en el acto de olvidar un colateral efecto de liberación y absolución tanto para víctima como victimario. Siempre y cuando se sea capaz de no confundir, de *ipso facto*, el olvido y el perdón, puesto que con este olvido nos referimos a un trabajo germinado de la responsabilidad, en el que “el verdadero perdón, se vuelva un acontecimiento, una relación personal con el otro”¹¹ y, por otro lado, un alivio del pasado “poniendo acento tónico en el futuro.”¹² Sebald imprime imágenes a lo largo del anillo de cera de la historia porque

⁹ Palabra alemana que significa: Errante o caminante

¹⁰ Una recomendación para adentrarse en el tema del olvido: “Leteo (Arte y crítica del olvido)” de Harald Weinrich, editorial Siruela.

¹¹ *Cfr.*, Jankélévitch, 1999: 48.

¹² *Cfr.*, Jankélévitch, 1999: 24.

asimila como en el pensar griego que el olvido como mera ignorancia puede ser un defecto de lo que no dejó huella en la cera.

II. Wohin Geht Sebald,¹³ *der Erzähler?* (¿Hacia dónde va Sebald, el narrador? / *Austerlitz* a través del pensamiento benjaminiano)

En *Austerlitz* demarcar las fronteras entre autor, narrador y personaje resulta una tarea laboriosa. En cambio, si se habla sobre las representaciones del pasado que subyacen en la historia como modelos interpretativos, se encuentra una coexistencia indiscutible entre las formas mediáticas –no siempre impresas en papel– que cada uno de ellos como “narradores”, representa. Por otro lado, tanto el narrador anónimo como el protagonista Austerlitz parecen estar influenciados por el presupuesto del filósofo Wittgenstein acerca de que “los límites del lenguaje son los límites del mundo”.¹⁴ Es quizás debido a ello que otro tipo de lenguaje no lingüístico como el de las artes plásticas y la arquitectura se vuelvan, dentro de la obra, aditamentos de una visión más completa de la historia. Dicha influencia crea una visión de la historia que se aleja del historicismo con su fe en el progreso y en cambio aboga por la experiencia como piedra angular de las rememoraciones del protagonista.

Sebald es un autor similar al definido por Walter Benjamin en “El Narrador” puesto que crea un personaje con las características de los antiguos narradores orales. En el libro hay una tensión entre los polos de la realidad y los intereses creativos del autor. Acerca de

¹³ El título de este apartado está propuesto en alemán, debido a la coincidencia de las iniciales de los nombres de Winfried Georg Sebald con “Wohin Geht...” (que significa *hacia dónde va*) lo que posibilita hacer un juego entre el título del análisis que es, precisamente, sobre la “dirección” que toma la narrativa de W.G. Sebald.

¹⁴ *Cfr.*, Wittgenstein, 1957:89

Austerlitz Sebald señaló que gran parte del argumento de la trama proviene de un correlato real de un historiador amigo suyo, pero también mucho de lo dilucidado en la novela son preocupaciones que le ocuparon a él mismo toda su vida. En su última entrevista Sebald habla con cierto tono humorístico acerca de la procedencia de su personaje Austerlitz:

Behind Austerlitz hide two or three, or perhaps three-and-a-half, real persons. One is a colleague of mine and another is a person about whom I happened to see a Channel 4 documentary by sheer chance. I was captivated by the tale of an apparently English woman [Susie Bechhofer] who, as it transpired, had come to this country with her twin sister and been brought up in a Welsh Calvinist household. One of the twins died and the surviving twin never really knew that her origins were in a Munich orphanage. The story struck home; it cast my mind back to Munich, the nearest big city to where I grew up, so I could relate to the horror and distress.¹⁵

Sebald se nutre de historias transmitidas en televisión, así como su personaje lo hace de la radio y el cine. A partir del personaje Jacques Austerlitz se plantean problemáticas fluctuantes entre cuestiones de creación literaria y censuras políticas. Las querellas de orden político están implícitas en el argumento irreconciliable de una generación de abnegación y otra que se rebela contra el olvido. Así las formas de representación de una memoria que no es, precisamente, la de la historia oficial, concuerda con la apertura de recursos estéticos que el autor se atreve a utilizar retando a la crítica literaria. Con la “flexibilidad” que le otorga la novela de “ficción realista”, como él la llama, Sebald pone en tela de juicio a la Alemania de posguerra que se empeñó en guardar silencio durante los años 60s respecto a su pasado nazi pero también respecto a los bombardeos de las Fuerzas Aliadas una vez terminada la guerra.¹⁶ En la introducción del libro *The emergence of memory*, Lynne Sharon Schwartz desarrolla la trama de la novela induciendo a pensar en la

¹⁵ “The last Word” fue la última entrevista realizada a WG Sebald por Maya Jaggi acerca de la aproximación oblicua al tema del Holocausto. *The Guardian*, Friday 21 December 2001

¹⁶ *Vid., Sobre la historia natural de la destrucción* de Sebald.

constante diatriba de la memoria y el olvido.

Austerlitz is the closest Sebald comes to writing a “real” novel, with a protagonist driven to solve the mysteries of his lost past. Born in Prague, Jacques Austerlitz was evacuated by train at the age of four, along with other Jewish children, to escape the war. An emotionally frozen Welsh Calvinist couple raise him; in the silence and austerity of their airless house, he “forgets” his early years (much as the Germany of Sebald’s youth managed to “forget” the recent past). When the “vortex of past time” becomes too turbulent, he suffers a breakdown: I had neither memory nor the power of thought, nor even any existence...All my life had been a constant process of obliteration, a turning away from myself and the world. (Schwartz, 2010:13)

A Sebald se le describió como un autor poco convencional por valerse de recursos que no son propios de la narrativa literaria sino más bien del arte visual. ¿Hacia dónde va W.G. Sebald como escritor con sus técnicas en *Austerlitz* y a dónde quiere dirigir la mirada crítica de sus lectores con sus diferentes recursos narrativos? Para responder a tales cuestionamientos se ha propuesto a Benjamin por tres razones esenciales: 1) Porque las teorías de dicho filósofo abarcan aspectos literarios y visuales 2) Se fundamenta por la influencia que sus teorías tuvieron en las concepciones creativas de Sebald y 3) Aparece citado en la obra de Sebald.¹⁷

Pero mientras Benjamin fue un crítico de la Primera Guerra Mundial que como judío alemán padeció en carne propia las atrocidades de la Segunda –se vio obligado al exilio y su trágico suicidio en 1940 se adjudicó al avance de los nazis en territorio francés– Sebald, nacido apenas 4 años después de la muerte de éste, se autoexilió y lo que le tocó vivir fueron los rezagos de un silencio institucionalizado en la Alemania y Suiza de posguerra durante los años sesenta acerca de la Segunda Guerra Mundial. En suma, estamos ante dos hijos de Alemania exiliados por diferentes motivos, pero hermanados de nuevo por su afán crítico, la obstinación en exponer las consecuencias de la guerra y los recursos empleados

¹⁷ David Darby señala en su texto “Landscape and Memory: Sebald’s Redemption of History” –aparecido en *W.G. Sebald: History, Memory, Trauma (apud., Denham, 2006:266)*– que en la obra de Sebald es posible encontrar extratextualidad: muchas referencias directas, citas, paráfrasis o simples alusiones a Benjamin.

para hacerlo. Y precisamente por esto, otro factor importante que no debemos dejar de lado es el historicismo, pues la realidad como el producto de un devenir histórico conforma la obra de ambos. El narrador de *Austerlitz* dice al escucharlo: “Desde el principio me asombró cómo elaboraba Austerlitz sus ideas mientras hablaba;[...]y cómo, 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, 2002:16)

2.1 La experiencia del narrador oral, el escritor como cronista y lo comunicable a través del testimonio.

Se alude entonces que Sebald al presentar en su novela la historia del regreso a pie de una paloma mensajera con su ala rota –cuando ya se había perdido toda esperanza de que siguiera viva– realizaba al mismo tiempo una metáfora del retorno del escritor-narrador cuyo destino, pese a los obstáculos, es compartir sus experiencias; de la misma manera como lo hace desde la diégesis el narrador oyente al preservar las historias de un personaje herido y en éxodo, cuya actitud contrasta con la de los soldados heridos de la Primera Guerra que regresaron parcos y sin mensaje alguno. Benjamin nos recuerda la finalidad última de la cadena narrador-oyente, oyente-narrador: “Rara vez se toma en cuenta que la relación ingenua del oyente con el narrador está dominada por el interés de conservar lo narrado. El punto cardinal para el oyente sin prejuicios es garantizar la posibilidad de la reproducción.” (Benjamin, 1998:124)

En 1936, aparece “El narrador”, texto donde Benjamin señala que el narrador se encuentra en aras de extinción. Lo que falta no es el dinamismo de la transmisión oral que

provee de alma a la narración, sino el origen de la oralidad misma, el aprendizaje de la experiencia, la facultad de transmitir.

Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos. Todo aquello que más tarde se vertió en libros de guerra, nada tenían que ver con experiencias que se transmiten de boca a boca. Y eso no era sorprendente, pues jamás las experiencias y la refutación de mentiras fundamentales, significaron un castigo tan severo como el inflingido a la estratégica por la guerra de trincheras, a la económica por la inflación, a la corporal por la batalla material, a la ética por los detentadores del poder. (Benjamin, 1998:112)

El declive del narrador se debe, según Benjamin, a la aparición del periodismo, cuyos listados de datos saturan la “historia” a favor de que lo publicado sea plausible.¹⁸ Es decir, que lo “hecho público” pese a su falta de destreza narrativa es “digno de aplauso” y se hará creíble. Sebald difiere en este punto porque utiliza los modos de información e indagación del periodismo. El mismo Sebald cree en el estilo cronista como conformador de escritores literarios, tanto por la recopilación de datos como por las fotografías como soportes de lo narrado. No sólo lo emplea en *Austerlitz*, sino también en otras novelas como: *Vértigo* (1990)¹⁹, *Los emigrantes* (1992) y *Los anillos de Saturno* (1995). Ello no impide a Sebald ser un auténtico narrador y que pueda seguir siéndolo es posible, gracias a la perpetuación de las letras impresas de libro en libro, como antaño la oralidad lo logró de oído en oído. Sebald y Benjamin coinciden acerca de la tarea que el “receptor” le debe a la narración. Benjamin subrayó que los verdaderos “escuchas” se debían olvidar de sí mismos para poder retener en la memoria por más tiempo y con mayor detalle lo que un narrador les contaba, para que ellos llegado el momento se volvieran la siguiente fuente de narraciones. (Cfr., Benjamin, 1991:113)

¹⁸ (Cfr., Benjamin, 1998:117)

¹⁹ En *Vértigo* incluye, inclusive, recortes de periódico.

El tipo de narrador en *Austerlitz*, concuerda nuevamente con el “idealizado” por Benjamin, pues se ha fundido con la narración del protagonista y son escasas las ocasiones en que “escuchamos” su propia voz. Lo que el narrador sí forja, a falta de una dialogicidad, es la estructura para las historias de Austerlitz. El resultado parece evocar una relación metafísica en la que el escucha se convierte en el recipiente de lo narrado, proveyendo con ello la forma pero no el contenido. De acuerdo a los tipos de narradores propuestos por Benjamin podemos estipular que, el narrador propiamente dicho, cumple así con las características del llamado “campesino sedentario”, precisamente porque su permanencia refuerza el conocimiento de su propia tierra; mientras que Austerlitz en su calidad de exiliado que regresa y cuenta sobre sus experiencias podría ser situado en la estirpe del “marino mercante”. En ambos “priman los rasgos gruesos y simples que conforman al narrador y su facultad de intercambiar experiencias de manera práctica y artesanal.” (Cfr., Benjamin, 1998:112)

El listado de vivencias en *Austerlitz*, no es mera información acumulada sino que contiene la experiencia resultante de una vida de movimiento y reflexión, donde lo común, incluso para los sedentarios, es lo comunicable. Austerlitz viaja por senderos históricos, culturales e idiomáticos. El oyente-narrador por su parte se vuelve una especie de “testigo de su testimonio” y es el encargado de hallar “el hilo conductor” de sus anotaciones cuando es su turno de narrar: “Tan sumido había estado Austerlitz en su historia galesa y yo en escucharla, que no nos dimos cuenta de lo tarde que se había hecho [...] estuve sentado hasta casi las tres de la mañana [...] para anotar con palabras clave y frases inconexas tanto como pude de lo que Austerlitz me había contado durante toda la velada.” (Sebald, 2002: 99-100)

Pero en la “era del testimonio” se abre el debate acerca del valor de los testigos, los

supervivientes de los campos de concentración, la memoria de sustitución y el papel de los meta-testimonios de los escritores queda abierto hasta nuestros días. “El presente dirige el pasado como un director de orquesta a sus músicos” escribió Italo Svevo. Así a falta de la confianza en la inmediatez de la voz y el cuerpo que favorece al testimonio, el narrador de Sebald, se respalda en las fotografías también como meta testimonios para “comprobar” y “armonizar” en los espacios narrativos sus propias notas.²⁰ Sebald parece coincidir en que las descripciones psicológicas deben dejarse de lado para que, como escribió Benjamin, la obra quede “abierta” a la interpretación y perviva más allá de una obra “cerrada”. (Cfr., Benjamin, 1986:194) Austerlitz expone como cronista los hechos sin explicarlos, y en ese misterio y esa apertura reside el encanto de su narración. Sin embargo, hay que cuestionarse “si realmente lo visto es lo acontecido” como sugiere Barrios en su libro *Atrocitas fascinans* (Vid., Barrios, 2010:18). No olvidemos que tomar una “instantánea” puede perder su “infalibilidad” precisamente por su “facilidad artificiosa”. Las imágenes utilizadas por Sebald no son siempre “testimonios concretos”, muy al contrario, frecuentemente abren vetas que, incluso, afectan la distorsión psicológica de Austerlitz. Sebald que no considera *Austerlitz* como una novela sino como un libro en prosa de género indefinido –lo que posiblemente se deba a un primer rechazo de los parámetros en que la academia resguarda al género novelístico, y además a la divergencia de géneros en su libro– recorre su telón, una y otra vez, velando y revelando para mantener abierta la interpretación.

III. Memoria y conjunción del tiempo en imágenes. Sacar a la luz / Una historia atravesada por imágenes o la memoria a través de imágenes.

²⁰ Podría Benjamin nombrar esto “mosaico” o “montaje literario”, mientras Adorno semejaría estas voces como las notas de la música dodecafónica.

Para abrir este capítulo es importante mencionar la confusión que han guardado siempre las parejas de conceptos historia-memoria y memoria-imagen. Primeramente hay que entender a la memoria como un factor imprescindible para la estructuración de la historia. Pero también ver la otra cara de la moneda que desde sus inicios la concibió como un arte más individual activado por la imagen. Recordemos la leyenda de *Mnemosyne* y el poeta Simónides, de quien se dijo de manera lapidaria: “No man has a longer memory than Simonides.”²¹ pues es a partir de éste que se proyecta la imagen al arte de la memoria y se asocia a los espacios físicos. Francis A. Yates, al hablar de la mnemotecnia, la reduce a dos reglas fundamentales: “La recordación del lugar y la recordación de imágenes.” (*apud.*, Florescano, 1999:220)

Paul Ricoeur señala, por ejemplo, en su libro *La memoria, la historia y el olvido* que para los griegos el retorno del recuerdo sólo puede hacerse a la manera del devenir-imagen, pero que, precisamente, la pareja de términos “recuerdo e imagen” muestra el punto crítico de toda la fenomenología de la memoria. A propósito de señalar que el concepto de imagen nos viene de dos términos griegos *eikon* y *eidolon* –cuya significación amplía la problemática– pero que, sin embargo, modifican la concepción limitada que se tiene de ella en su concreción de *imitare* o en su insustancialidad como *phantom*. La escritura puede proveernos de imágenes “materializadas” sólo en la mente y es en este caso donde también entra en juego la memoria analizada por las neurociencias, la cual está mayormente vinculada con la imaginación. Este tipo de memoria se distancia –por la falta de “objetividad” del imaginario o la fantasía– de la utilizada para la conformación de la

²¹ Crawford, and McBeath, 2011:11

Historia y, al contrario de ésta última, su polémica se haya en el dilema de sus medios de representación más que de su divulgación.

Sebald ejemplifica lo que parece una sentencia al adentrarse en una serie de elementos realmente tangibles de las consecuencias traumáticas de una memoria transgeneracional. No obstante, si Sebald cree como Steiner, que el mundo de Auschwitz reside fuera del discurso como fuera de la razón (*Cfr*, Ricoeur: 2010: 336), en su obra literaria, paradójicamente, se ve obligado a salirse en ocasiones del discurso de las letras para poder representar por medio de imágenes ese mundo irrepresentable de otra forma. En Sebald es difícil determinar si hay una rivalidad entre los diferentes soportes de representación tanto de la memoria histórica como del testimonio individual.²² O si la oscilación existente entre lo visual y lo verbal en su obra es una búsqueda nueva que prepara el camino para una mejor comprensión de la otredad, que también abarca a la mediatización para referenciar el pasado. Así inscribir la verdad de lo vivido resulta ser para Sebald como esa reflexión de la que hablaba Sócrates en la que “lo escrito en el alma valía por su vinculación con una opinión y/o discursos verdaderos.” (*apud*; Ricoeur, 2010:31) Lo categórico en *Austerlitz* es, más bien, un constante relevo entre lo visual y lo verbal para presentarnos narrativas con contenidos verdaderos; y precisamente analizar los motivos y consecuencias de esta oscilación para producir una memoria más completa y fehaciente.

La práctica de la memoria tiene la magia y el poder de trascender el tiempo y convocar una experiencia a un presente eterno. Sebald aboga para que imagen y palabra

²² En este punto no hay que olvidar que tanto la memoria como el testimonio individuales constituyen la columna sobre la que los archivos colectivos pueden ser material para los historiadores.

impresas en un mismo espacio interactúen proveyendo a lo acumulado su verdadero carácter revelador. Para Sebald hacer vigente la memoria no sólo tiene que ver con un idealizado resarcimiento de las víctimas sino también para quienes ni siquiera fueron capaces de poner en tela de juicio sus propias acciones, un posible arrepentimiento, o, incluso, por atroz que parezca, con la confesión del gozo de desempeñar el papel de verdugo. La verdad es cruda y su revelación peligrosa como al abrir una caja de Pandora, pues cómo no ver con consternación el artículo de Götz Ali “¿Qué fue Hitler un carismático dirigente o un dictador complaciente?”²³ en el que señala que no toda la responsabilidad de lo ocurrido a los judíos debería recaer sobre el Führer, puesto que si se tomaba en cuenta la eficacia de la propaganda de Göring dirigida a “la panza y corazón” de los alemanes, se incriminaría a todo un pueblo en su creciente nacionalismo, que no dudó en ser beneficiado por aumentos de pensiones y por la adquisición de nuevas propiedades. Mientras Sebald cerca el vínculo entre la tecnología y sus usos políticos, como por ejemplo, con la logística de deportación o “vagonización” que estaba basada en la logística del sistema ferroviario,²⁴ Maximilian Aychenwald, el padre de Austerlitz, asegura que la intervención mediática ayudó en el éxito de la propaganda nazi.

Estaba convencido de que los advenedizos llegados al poder en Alemania y las corporaciones y multitudes que se multiplicaban bajo su gobierno hasta lo imprevisible y que, como decía a menudo, lo aterrizaraban literalmente, se habían entregado desde el principio a una pasión ciega de conquista y destrucción, cuyo punto álgido era la mágica palabra mil que el canciller del Reich, como se podía oír en la radio, repetía continuamente en sus discursos. Mil, diez mil, veinte mil, mil veces mil y miles de miles, profería con voz ronca la idea inculcada a los alemanes de su propia grandeza y del objetivo final que los esperaba. (Sebald, 2002:169)

²³ Aparecido en Galaxia Gutenberg, Cultura, 15 11/17/06, pág. 27.

²⁴ Claude Lanzmann muestra la relevancia del “transporte” ferroviario, en su película “Shoah” una de las imágenes más constantes son las vías del tren y los trenes mismos. Para Sebald el tema y la descripción de vías ferroviarias es recurrente y en *Austerlitz* da paso incluso a la rememoración del pasado y a reflexiones sobre el paso del tiempo.

Por su parte, Elias Canetti abrió una cuestión más alarmante al revelar el aspecto oscuro del corazón y pensamiento humano, motivo que explicaría, indirectamente, el éxito de Hitler. En su libro *Masa y poder* Canetti hace pública la adicción del sentimiento de superioridad de los soldados por sobrevivir a miles de muertos: “mientras más grande sea la pila de muertos entre los cuales uno se sostiene en pie, mientras más seguido se tiene esta experiencia, tanto más fuerte e ineludible se vuelve la necesidad hacia tales pilas.”²⁵ De acuerdo a esto, el vínculo existente entre el ascendiente nacionalismo fue proporcional a la nueva “necesidad” de los “subyugados” de Hitler de encumbrarse sobre la cima de cadáveres, vencidos por la muerte.

¿A qué viene toda esta injerencia en temas tan controvertidos y escabrosos, cuando nuestro propósito no es abordarlos por una seducción a lo inhumano o morbo a lo sanguinario? La razón es encauzar reflexiones que refuercen la necesidad de tener presente el pasado para poder cuestionar el presente mismo, referir que la memoria trae consigo el milagro del “reconocimiento” en el sentido de re-conocer y de admitir lo pasado. La imagen fotográfica sirve a Sebald para hacer válido el testimonio de su personaje en parálisis anímica, debido a que en este caso, las imágenes son representaciones más objetivas que el “frágil” testimonio subjetivo del transmisor oral. Dicho contraste con el “control” nazi en la minuciosidad de los registros por la SS durante el Tercer Reich, sin embargo, tiene que ver más con un exceso de “racionalidad” que raya en la locura similar a la del controlador y represor “Gran hermano” orwelliano. Austerlitz dice a manera de portavoz de Sebald: “Vi balances, registros de fallecidos, listas de todos los tipos imaginables e hileras interminables de números y cifras, con los que los administradores

²⁵ Traducción grupal realizada durante mi seminario de traducción con la profesora Elisabeth Siefer. La cual fue publicada en La Jornada Semanal, sábado 19 de noviembre de 2005, núm. 559.

debían quedarse tranquilos al saber que nada escapaba a su vigilancia [...] el modelo de un mundo aprovechado por la razón y regulado hasta el más mínimo detalle.” (Sebald, 2002:201) Lo que busca la obra de Sebald –en oposición a lo que hicieron los nacionalsocialistas, quienes, paradójicamente, a sus innumerables listados archivados,²⁶ los encubrieron después con años de silencio– es “sacar a la luz” datos por escrito y revelar eventos en instantáneas que a todos concierne reflexionar como parte de una historia en común.

3.1 El deber de memoria y la necesidad de duelo. *Austerlitz* como álbum de la memoria individual y colectiva.

Contra la tesis de Bergson quien señalaba que la memoria es una colección de imágenes fundadas en experiencias individuales, el sociólogo francés Maurice Halwachs sostuvo que la memoria no era una construcción individual, sino un producto social, un lenguaje y, por lo tanto, una reconstrucción colectiva.²⁷ *Austerlitz*, ejemplifica tal reconstrucción, además de que Sebald da al listado de objetos descritos la calidad de remembranza desde un punto más simbólico y representativo de la historia. Los listados que él provee representan más que la mera hacinación proyectada desde una pantalla electrónica en la que se desplaza el terror y la subjetividad, a favor de conteos de cifras y no de muertos.

En una de las críticas se calificó de risible que yo enumeré todo lo que se veía en la vitrina de la única tienda en el antiguo campo de concentración de Theresienstadt", recuerda Sebald. "No aparece en el libro, pero allí también se veía un pequeño letrero de metal, ya desvencijado, en el que se leía: "Agua de Theresienstadt". Imposible mirarlo con inocencia. Es como la palabra clave que susurra el apuntador en una obra de teatro: detrás de ella, está toda la historia. No creo que en la descripción de aterradores sucesos históricos tenga mucho sentido explayar este terror en cada página. El lector no está en condiciones de asimilarlo. El método siempre tiene que ser indirecto y tangencial, y se

²⁶ Esto a partir del 49, luego de que los aliados devolvieran a Alemania los archivos.

²⁷ *Vid*; Florescano:1999: 218.

tiene que intentar dejar en claro a los buenos lectores -los hay- que el autor piensa siempre, o con mucha frecuencia, en el tema. Para mí, escribir este libro ha sido el intento de crear un museo alternativo del Holocausto. Aunque también es cierto que tan pronto algo terrible se ponga en un contexto estético, se convierte en conmensurable. Es el dilema moral de toda escritura.²⁸

W.G. Sebald, queda caracterizado como un escritor cuya erudición y elegancia de estilo no se pelea con su postura ética de poner al descubierto los crímenes del régimen nacionalsocialista. La mixtura de elementos de este “álbum-novela” pone al descubierto el proceso de duelo y el deber de memoria de su personaje. La memoria herida de Austerlitz se ve obligada a confrontarse siempre con pérdidas, tales como: la patria, los padres, la lengua materna y su propio nombre. Y a estos perjuicios pretéritos puede añadirse la laguna inconciente acerca de su pasado previo a su exilio. Lo que Austerlitz no sabe hacer como adulto es el trabajo que la prueba de realidad le impone, es decir, la labor de duelo que es parte integrante de la acción verdadera del recuerdo. Se podría decir, entonces, que las imágenes fotográficas impulsan a Austerlitz a inquirir no sólo en su pasado sino en el de sus padres, y en esta búsqueda de identidad debe aceptar todo tipo de archivos, en especial, el fotográfico, el cual adquiere un valor de veracidad similar al de los instrumentos de documentación científica. Logrando así que la ausencia de una primera persona narrativa en *Austerlitz*, sea corroborada por el “yo estuve ahí” de las fotografías.

Por otro lado, los estudios culturales, gracias al boom de la memoria a partir de los años ochenta, ha terminado considerando a la memoria como una “materia” de estudio cuyo campo de significación se amplía. Ya no es considerada únicamente una lista de recuerdos, una cuestión mnemotécnica o una historiografía positivista con una única posición. Es ahí donde entra en juego la “reconstrucción”, por medio de una herencia visual y verbal, de

²⁸ Cita, aparecida en una entrevista realizada a Sebald por José María Pérez Gay. www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Sebald.htm

esta memoria individual, a la vez que colectiva, de la que se sirve Sebald. Autor-escritor y protagonista-fotógrafo se sirven del lenguaje verbal y del visual para tratar de acceder a otro campo creativo que les conceda mayores posibilidades de impresión y expresión de su “oficio”, para plasmar así una mejor comprensión no sólo de un pasado histórico sino de una búsqueda expresiva personal. Comparemos expresiones alternas de ambos, mientras Sebald señala en una entrevista “Si estoy en camino escribo notas de lo que veo, y también tomo notas con la cámara fotográfica.” La siguiente referencia del narrador en una de las primeras descripciones de Austerlitz no deja lugar a dudas de la íncrita similitud: “[...] Se distinguía también de los restantes viajeros en que era el único que no miraba con indiferencia al vacío sino que se ocupaba en tomar notas y hacer dibujos[...].” (Sebald, 2002:11)

Así, transitando en las ciudades como en un órgano vivo, autor y personaje, van “trans-citando” y “trans-cribiendo” rastros de sus experiencias. Ambas citas parecen aludir al juicio de Sebald contra el tabú en Alemania de mirar hacia atrás.²⁹ Susan Sontag escribió que se le asignaba demasiado valor a la memoria mientras el pensamiento había quedado desvalorado o era ínfimo. (Cfr. Sarlo, 2006:26) Sin embargo, en este caso, el valor de recordar está ligado irrevocablemente al pensamiento como reflexión. Aquel vacío al que se mira con indiferencia recuerda al pasado eludido durante mucho tiempo por la mayoría de los alemanes. El olvido simula, el hueco de los años de 1939 y 1945, en el que muchos de su generación se habían sumergido. Las sombras –que recuerdan a las artificiales del nocturama donde inicia la diégesis y que nos sitúa en el espacio y tiempo en que el narrador conoce a Austerlitz– no son, por lo tanto, las vorágines que conlleva toda confrontación

²⁹ Hay que diferenciar entre RDA y RFA donde la divulgación y la censura eran diferentes.

intelectual, moral o política. Paradójicamente, muchas veces los catedráticos, los escritores y los filósofos fueron quienes quisieron obnubilar hechos, que implicaban una mejor comprensión del presente y no únicamente una infructífera acción de recordar. Mientras Austerlitz como víctima representa, al inicio de la obra, una conciencia reprimida cuasi-voluntariamente como la de los “verdugos” mismos, Sebald como testigo, es representante del ocultamiento que le fue impuesto, a manera de censura, a la generación posterior. El interés de Sebald por reconstruir la memoria colectiva de los judíos a través de la memoria personal de Austerlitz es muestra de su paradójica necesidad por legitimar el testimonio individual.

Sebald, un crítico de posguerra, arroja luz sobre el olvido institucionalizado a propósito de revelar las atrocidades realizadas por sus “compatriotas” durante el nazismo. Las necesidades éticas para dilucidar los errores cometidos a lo largo de un momento histórico específico lo motivaron para hacer un libro cuya proyección les recordara a sus lectores la función de un álbum familiar asimilable también a la de un museo o archivo del Holocausto. Sebald se convierte entonces en un tipo de velador del pasado olvidado. Y a pesar de que su obra está contextualizada en una época en la que la derecha, como apunta en *The Natural History of Destruction*, se había apropiado del tema del Holocausto, él logra transmitirlo de manera renovada. Gracias a los ojos de su personaje principal, un exiliado con un breve desfase del tiempo del “hecho en cuestión”, la historia deja de ser un fósil inalterable y el archivo una hacinación de papel sin sentido. Precisamente por la reinterpretación del nuevo receptor la historia en pretérito perfecto se inscribe en el presente inmediato de su narrador y oyente, y con ello se crea el espacio-temporal necesario para que el personaje principal trabaje en su trauma y, al mismo tiempo, en saldar su deuda

de rememoración con las víctimas de quienes vivieron en carne propia la *Shoah*. El develar el pesado pasado tiene entonces también que ver con el trabajo en deuda que tiene el escritor como transmisor de una historia no oficial, por lo que crea una obra-testigo.

Es importante señalar que la deuda con las víctimas no está vinculada, en este caso, con culpabilidad. Tampoco se debe errar al situar el concepto de víctima a partir de un “yo”, pues como señala Todorov, la víctima, en que es menester enfocarse, es “la víctima que no es nosotros”. De acuerdo a ello, no se debe confundir a Austerlitz con una de las víctimas sino considerarlo un guardián de sus voces. Según Ricoeur en el frenesí de la conmemoración es la captación de la palabra muda de las víctimas la que permite cambiar el abuso de la memoria en un uso. Así cuando el deber de memoria excede los límites de una simple fenomenología de la conciencia de la historia –y surgen casos en que el compromiso con la escritura coincide con el político, como en el caso de Sebald– podemos pensar en cómo funciona el proceso de memoria impresa en papel. De acuerdo a Barthes “nos inscribimos en la Historia mediante un trabajo de escritura, pero, evidentemente, solamente nos inscribimos en una Historia de bastante largo alcance; a través de la escritura, no nos inscribimos en la Historia presente, inmediata.” (Barthes, 2003:187)

En Austerlitz el deber de memoria oscila continuamente entre uso y abuso porque su manifestación permanece cautiva del síndrome de obsesión. Así es como el deber de memoria puede pasar por abuso de memoria bajo el signo de memoria manipulada, sin embargo la finalidad es opuesta. Ricoeur respecto al tema escribió: “Es cierto que ya no se trata de manipulaciones en el sentido delimitado por la relación ideológica del discurso con el poder, sino, de manera más sutil, en el de la demanda de justicia de las víctimas.” (Ricoeur, 2011:121) Y añade, citando a Aristóteles, que la relación del deber de memoria

con la idea de justicia se dirige siempre hacia el otro así como la deuda se tiene con los que fueron antes que nosotros. (Cfr., Ricoeur, 2011:121) Andreas Huyssen señala que “la memoria no puede ser un sustituto de la justicia; es la justicia misma la que se ve atrapada de manera inevitable por la imposibilidad de confiar en la memoria.” (Huyssen, 2002:39) Sin embargo, frente a tal aparente *impasse*, se debe abogar actualmente por una memoria capaz de admitir sus propias fallas pero también de sustentar sus propias representaciones como testimonios palmarios.

3.1.1 Trama y trauma / Austerlitz y su similitud con Paul Celan

El fenómeno de la memoria, que en el pensar griego es considerado un tipo de catalizador para lograr la verdad, se repliega muchas veces cuando la memoria es una memoria herida. Austerlitz puede ser un modelo de la distorsión por la evasión pero también de la búsqueda y de la recepción de una memoria más compleja y completa. Al principio Austerlitz redujo su conocimiento histórico a uno que no incluyera visos de dolor a su propia historia. Lo relevante en esto es la contradicción existente entre la ignorancia que conlleva su “olvido” y su profesión como historiador de arte y arquitectura.

Para mí, el mundo acababa al terminar el siglo XIX. Más allá no me atrevía a ir, aunque, en realidad, toda la historia de la arquitectura y la civilización de la edad burguesa que yo investigaba se orientaba hacia la catástrofe que ya se perfilaba entonces. No leía periódicos, porque, como hoy sé, temía revelaciones desagradables, encendía la radio sólo a horas determinadas, perfeccionaba cada vez más mis reacciones defensivas y creaba una especie de cuarentena e inmunidad que, al mantenerme en un espacio cada vez más estrecho, me ponía a salvo de todo lo que de algún modo, por remoto que fuera, estuviera en relación con mi historia anterior. (Sebald, 2002:142)

Austerlitz bloqueó el pasado que amenazaba, con su carácter de *unheimlich*, su actual disposición en el mundo. Este oscuro peso de olvido parece contrastar con un exceso

sintomático de ardid semiótico acuñado en él posteriormente. Como ya se mencionó la memoria histórica de lo que ocurrió al pueblo judío durante el nazismo se va dando con el mismo retornar al pasado de la propia historia de los padres de Austerlitz. Dicha historia inicia su travesía con la búsqueda de sus orígenes. A la edad de 15 años, le es revelado su verdadero nombre, con el que deberá firmar sus documentos oficiales. Jacques Austerlitz, dejó de ser, de un día para otro, Dafydd Elías, ese niño de 4 años y medio que llegó a vivir a Inglaterra. En este país cuyo idioma desconocía vivió con sus padres adoptivos una vida que no le pertenecía, y es a partir del conocimiento de su verdadero nombre que va surgiendo una verdadera identidad.

El misterio que va revelándose a Austerlitz y su aceptación del pasado logra una historia que se completa con sus indagaciones. Sin embargo, hay un tiempo en que sólo encuentra datos nebulosos, cabos sueltos que sólo podrá atar por los “restos tangibles” del pasado; es decir, por los archivos en sus diferentes versiones. Así su historia individual que es, al unísono, espejo y reflejo de la de muchos judíos que se vieron exiliados al igual que él, encuentra eco gracias a los nuevos registros de una sociedad cuya memoria se había valido principalmente de la oralidad.

La señora Ambrosová, que con excepcional cortesía había arrimado una silla para mí junto a su escritorio, me escuchó, con la cabeza un poco ladeada, de la forma más atenta, cuando yo, por primera vez en mi vida, comencé a explicar a alguien que, por diversas circunstancias, mi origen había permanecido oculto para mí y que, por otras razones, me había abstenido de investigar sobre mí mismo, pero ahora, como consecuencia de una serie de acontecimientos significativos, había llegado a la conclusión o, por lo menos, a formular la conjetura de que, a la edad de cuatro años y medio, en los meses que siguieron inmediatamente al estallido de la guerra, había dejado la ciudad de Praga con alguno de los llamados transportes de niños que salieron de allí y, por eso, había venido al archivo con la esperanza de poder encontrar en el registro, con sus direcciones, a las personas de mi apellido que vivían en Praga en el período comprendido entre 1934 y 1939, que sin duda no podían ser muchas. (Sebal, 2002:150)

Los recuerdos individuales salen muchas veces a flote por la memoria colectiva. Austerlitz dice: “Cuando salí del tren en Lovosice, aproximadamente una hora después, creía llevar semanas de viaje, cada vez más hacia el este y cada vez más atrás en el tiempo.” (Sebald, 2002:188) Sin embargo, lo que se insinúa aquí no sólo es el cambio de los conceptos dentro de los parámetros espacio-temporales sino la injerencia de otros modos de transmisión en la conformación de la memoria tanto individual como colectiva. La forma de transmisión oral inicial dio su giro testimonial al ser transmitida por los medios de comunicación tecnológicos. Por lo que a la oralidad se superponen experiencias transmisibles también en la escritura y, posteriormente, en los soportes tecnológicos como la radio, el cine, la televisión y la fotografía. De ahí que la radio sea el medio por el cual Austerlitz recuerda y refuerza su propia memoria: “Lo que oí fueron las voces de dos mujeres, que hablaban entre sí de cómo en el verano de 1939, siendo niñas, las habían llevado a Inglaterra en un transporte especial. [...] supe, sin lugar a dudas, que aquellos recuerdos fragmentarios eran también parte de mi vida.” (Sebald, 2002:144)

Esta reproducción de historias por voces ajenas favorecen a la memoria individual reprimida la cual queda resuelta, parcialmente, por los discursos mnemónicos de otros con experiencias en común. Austerlitz como adulto debe ir en busca de su identidad, y esto lo hace, a través de imágenes que otras personas que sí fueron testigos, transmiten a su memoria. Así, una memoria social articulada por voces del pasado, o proveniente de archivos, bibliotecas, monumentos u otros lugares simbólicos, fungen como aditamentos de su propia asimilación. Sin embargo, para superar el luto del que habla el psicoanálisis y alcanzar la *per-laboración* que estudia Heidegger, Austerlitz debe reconocerse como fragmento de una rememoración más generalizada y basar su interpretación de la memoria

en una crítica menos personal. Las tribulaciones de Austerlitz tienen su origen en un pasado anterior al suyo y, por lo tanto, pertenecen a lo denominado “trauma transgeneracional”, por lo que parecen estar afectadas por el “abuso de la memoria”. Luego entonces el trabajo de rememoración desencadena, más que una nueva interpretación objetiva, la distorsión personal. Y así como las formas intermediáticas muchas veces manipulan los testimonios para cumplir los fines de los detentadores del poder, Austerlitz desdibuja sus recuerdos a “propia conveniencia” rescatando la potencialidad benéfica del olvido. Pero a su vez es afectado por el suspenso nefasto de toda falta de concreción o consumación de la memoria. La latencia de la memoria en él se asienta en el sótano donde se guardan pasados que alguna vez habrá que desempolvar, pues como señala Ricoeur, la memoria está conformada también por esos resquicios del olvido. La comprensión de una memoria de identidad depende también del idioma y época específicos de esa memoria colectiva a la que se integrará. Austerlitz percibe al idioma también como un espacio de la memoria del que, al desvincularse, deja de pertenecer también a una sociedad con sus registros comunes.

Si se puede considerar al idioma como una antigua ciudad, como un laberinto de calles y plazas, con distritos que se remontan muy atrás en el tiempo, con barrios demolidos, saneados y reconstruidos, y con suburbios que se extienden cada vez más hacia el campo, yo parecía a alguien que, por una larga ausencia, no se orienta ya en esa aglomeración, que no sabe ya para que sirve una parada de autobús, qué es un patio trasero, un cruce de calles, un bulevar o un puente. Toda la estructura del idioma, el orden sintáctico de las distintas partes, la puntuación, las conjunciones y, en definitiva, hasta los nombres de las cosas corrientes, todo estaba envuelto en una niebla impenetrable. Tampoco entendía lo que yo había escrito en el pasado, sí, especialmente eso. (Sebald, 2002:126)

Sarlo dice que no es el sujeto quien se restaura a sí mismo en el testimonio, sino una dimensión colectiva. Por ello cuando la experiencia se vuelve una manifestación pública como en el caso de Austerlitz –quien está ávido de las anécdotas de otros por su calidad “aleccionadora” tal y como la concebía Walter Benjamin– nos preguntamos entonces ¿qué

significa que *Lethe*, representado por los recuerdos reprimidos de Austerlitz sean la base de su memoria pero también la fisura de su cordura? Una posible respuesta se halla en la teoría neurocientífica que postula al olvido como protector de la cordura y la sobrevivencia, puesto que sin estos “espacios en blanco” la mente se colapsaría o sufriría un desorden postraumático. Y precisamente a Austerlitz, dentro de la trama le es diagnosticada epilepsia histérica.³⁰ La siguiente cita muestra que esta enfermedad lo hace percibir el carácter falaz de los rastros de su pasado que él ha venido creando e, incluso, es causante de la distorsión de los signos comunicativos de una historia incompleta.

Además me ocupaba continuamente de aquella acumulación de conocimientos que había continuado durante decenios y que me servía de memoria sustitutiva y compensatoria, y sí, a pesar de todas las precauciones, como no podía dejar de ocurrir, me llegaba alguna noticia peligrosa para mí, era evidentemente capaz de cerrar los ojos y oídos y, en pocas palabras, de olvidar aquello como cualquier otra molestia. Esa autocensura de mi pensamiento, el constante rechazo de cualquier recuerdo que apareciera en mí, exigía sin embargo, de cuando en cuando, según continuó Austerlitz, mayores esfuerzos y llevó inevitablemente por fin a la paralización casi completa de mi capacidad lingüística, la destrucción de todos mis dibujos y notas, mis interminables vagabundeos por Londres y las alucinaciones que tenía cada vez con más frecuencia, hasta llegar a mi derrumbamiento nervioso en el verano de 1992. (Sebald, 2002:143)

Así queda ejemplificado que también la autocensura tiene efectos colaterales en el modo de comunicación con el mundo y con uno mismo. Lo que significa que el “olvido” es temporal y que el regreso del pasado no siempre es liberador. Lo importante en este caso es el impulso de un pasado comprendido en el presente para lograr una proyección hacia el futuro. Para ejemplificar esto, hay que esbozar algunos términos en alemán, lengua en que escribió Sebald su obra, y que fundamentó mucho de su concepción sobre la memoria y el tiempo. Los conceptos son estudiados por los filósofos Walter Benjamin y Heidegger. Lo que en Benjamin asume el carácter de una rememoración (*Eingedenken*), que es un

³⁰ *Vid.*, Sebald, 2002:268

encuentro con “algo” del pasado que, sin embargo, no es ópticamente pasado, como un hecho afectivo, sino una posibilidad no cumplida. El *Eingedenken* no es por ende el recuerdo (*Erinnerung*, que tienen que ver con la interiorización de un recuerdo, o el *Andenken*, que tiene que ver con “pensar en”) sino con algo perturbador, que nos asalta y viene a interrumpirnos en el curso continuado de nuestra urgencia con el tiempo. Desde este punto de vista, y en lo que respecta estrictamente a la problematización experiencial del tiempo, hay así una familiaridad entre el *Jetztzeit* (tiempo ahora) benjaminiano y el *Ereignis* (acontecimiento) heideggeriano: ambos nos alcanzan en el presente desde el pasado, e interrumpen el tiempo para abrir el futuro.³¹

Las diferencias existen también en el aspecto social y político, en cuanto a si se fue víctima o victimario, de manera que tanto unos como otros debieron enfrentarse a las huellas que habían impreso tras ellos. La evasión de Austerlitz es entendible pues, visto como víctima, la activación completa de su memoria destruiría su identidad de por sí fragmentada con la amenaza de abrir múltiples lecturas de significación. Las neurociencias explicarían el desplome de Austerlitz al final de la historia como el resultado de elementos traumáticos en tensión. La obsesión patológica por recuperar el pasado perdido hace que los excesos de una “memoria artificial” choque con los abusos de una “memoria natural”, que, de manera terapéutica, está trabajando los trastornos de una memoria manipulada desde un plano ético-político. (Ricoeur, 2010:82-81)

³¹ Vid., Walter Benjamin y Carl Schmitt: *Contrapunto sobre la soberanía y la teología política. La herejía interpretativa de Benjamin*. Francisco Naishtat, CONICET, UBA, UNLP. Disponible en: <http://dc360.4shared.com/doc/yasF9s-T/preview.html>

Acerca de experiencias individuales que se vuelven parte de una historia colectiva en común, es categórica la similitud que el trastorno de Austerlitz guarda con el del poeta del famoso poema “Todesfuge”, quien traumatizado durante mucho tiempo fue parco en proporcionar datos sobre su juventud o la *Shoah*. (Vid., Celan, 2000:11) Se entiende porque el Holocausto, según Huyssen, se ha vuelto un *tropos* –que se refiere también a otros contextos de genocidios– y un “deber de memoria”³², puesto que crea lazos entre personas reales e, incluso, personajes con destinos comunes. Por ejemplo, los padres de Celan, perecieron en campos de concentración al igual que los del personaje de la novela *Austerlitz*. Sebald señala que la experiencia directa afecta a la concreción de la memoria, a la exteriorización del olvido y a la forma de expresar los eventos traumáticos. Otra similitud entre Celan y Austerlitz, es su condición de exiliados, huyendo es como se les enseñó a sobrevivir. Austerlitz logra sobrevivir gracias al olvido y retraimiento, de ahí, la importancia del olvido y no sólo desde las neurociencias sino desde las políticas de la memoria que trata Huyssen y Weinrich. Su amiga Marie, cuyo interés amoroso ha quedado defraudado por este rechazo le dice: “siempre te has mantenido un poco distante, lo he entendido muy bien, pero ahora es como si estuvieras ante un umbral que no te atreves a traspasar.”³³ (Sebald, 2002:218) Austerlitz que pasó su infancia en un cuarto con ventanas selladas y su adolescencia internado en un colegio, se sintió a punto de gritar por una gran ansiedad, incompreensión e indignación al toparse un día con una casa con todas sus ventanas abiertas. La visión que a sus ojos parecía un improperio y era algo simple, se debió a su sistema de memoria *priming*, que de acuerdo a las neurociencias conlleva al reconocimiento de un

³² Habría empero que explorar y cuestionar la antigüedad de este “deber” de memoria.

³³ Así para aliviarse de los remordimientos de la incompreensión, acepta confrontarse al destino de sus padres y al suyo propio, con lo que como consecuencia afloran sentimientos que estuvieron ocultos tras la máscara de la indolencia.

trauma por estímulos visuales que se han almacenado de manera inconsciente. Así, lo que nos hace recordar está relacionado con objetos con una alta posibilidad de ser reconocidos.

Comparemos esta reacción de miedo y rechazo ante “la apertura”, que hace eco de la frase de Celan: “Cuando se abre una puerta...vacilo tanto tiempo, hasta que vuelve a cerrarse.” (Celan, 2000:103) Algo paraliza a Celan, ¿es la culpa que sentían los judíos sobrevivientes? La causa parece ser la misma culpa acallada en Dafydd Elias –antes de saber pronunciar su verdadero nombre “Jacques Austerlitz”– y en general la de todos los judíos que se salvaron en el exilio. Este nombre verdadero, que se contrapone al falso y a su identidad ficticia hasta entonces, es la marca de un pueblo que como masa o colectivo se vuelve un solo cuerpo.³⁴ ¿Qué mejor imagen que la de un niño leyendo la Biblia galesa en la que se muestra a los judíos, cuyo destino los proyecta como a un solo cuerpo atravesando el desierto hacia la tierra prometida? Es así que aún de adulto Austerlitz cuenta de su asimilación con este pueblo. “Realmente, dijo Austerlitz en una ocasión posterior cuando abrió ante mí la Biblia infantil de Gales, sabía que, entre las diminutas figuras que poblaban el campamento, yo estaba en mi verdadero lugar.” (Sebald, 2002:59)

Austerlitz recuerda cómo, en sus primeros años formativos, vivió semi-oculto tras ventanas herméticas que por fuera lucían normales. Coincide, ahora que hablamos de “ventanas”, pensar en su asociación con la libertad; pues para todo cautivo, o enfermo, se vuelven los “ojos al mundo”, además de enmarcar ennoblecen con ello los paisajes exteriores como lo hacen los marcos a las obras artísticas. Oculto, tras ventanas selladas por maderos, adivinamos el silencio de sus padres adoptivos, de ese pastor parlante sólo en las

³⁴ Recuérdese al escritor judío austriaco Hanz Meier que adoptó del francés su nombre de Jean Améry, o al comediante Fred Astaire quien se llamaba en realidad Frederik Austerlitz y al que el mismo Jacques Austerlitz hace referencia.

misas y de su esposa Gwendolyn. Pero no hay que dejar de lado el hecho de que también las imágenes mentales sirven para escapar de la realidad de un presente insostenible y que no son sólo el resultado de alucinaciones de la inconsciencia. El niño Dafydd encuentra el bálsamo a ese aislamiento y silencio en los libros, y la libertad en las imágenes que él mismo se crea de sus múltiples lecturas; devora todo lo que sus ojos alcanzan, recorre los pasajes como paisajes; y las imágenes que vienen a manera de ilustraciones -en la Biblia o en los Atlas- se vuelven presas que aprisiona en la memoria. Austerlitz como niño llena el vacío amenazante, con imágenes y letras, y como adulto provee de significado todo lo que el hombre ha creado en este “mundo interpretado”.

3.2 Los límites del lenguaje verbal y su interacción con lo visual. De lo inanimado al mundo animal

Sebald como germanista conoció muy bien a Adalbert Stifter, Hugo von Hoffmannsthal y Thomas Bernhard que pertenecen a la tradición literaria austriaca que se enfoca en “las cosas pequeñas” de la existencia humana y en los detalles del mundo natural. Influenciado por estos escritores y, a su vez, por el filósofo Wittgenstein, Sebald cuestiona los límites del lenguaje verbal para representar el lenguaje de la naturaleza, los animales, y las cosas. Sebald abordar con la misma fuerza a los animales o a lo inanimado, y así tanto animales como objetos son temas centrales de su obra. Sin embargo, no renuncia a la escritura y en sus obras literarias manifiesta que lo “más nimio” e inanimado es símbolo de una grandeza inabarcable e inaprensible para el humano. Para Sebald es importante intentar “representar lo incomprendible”, incluso, lo enigmático de seres más indefensos y poco considerados en nuestro antropocentrismo.

La muestra más interesante de dicha influencia, se logra comparando algunas citas en donde Sebald parece hacer eco de “La Carta de Lord Chandos” de Hofmannsthal. Este poeta y dramaturgo plasmó en este escrito –dirigido al filósofo y científico, Francis Bacon– su renuncia total a la actividad literaria. La causa de esta tajante postura es la desconfianza en el lenguaje humano cuyos límites se hacen evidentes ante la imposibilidad de expresar la agonía de seres cuyo lenguaje, a su vez, desconocemos. Curiosamente el espanto y el dolor de unas ratas, que él mismo ha mandado envenenar, le conmueve, a tal grado, que se plantea la pregunta del espanto de las ratas ante la muerte. No obtiene de sí mismo como escritor una respuesta satisfactoria, lo que le ha sido revelado por los animales y los objetos no sólo es la falta de comprensión sino la incapacidad de representación verbal. Hofmannsthal concibió como un reto todo lo que sus ojos veían, pues por un lado era incomprensible para su mente humana, inaprensible para sus manos de literato, y por otro lado inenarrable también para el lenguaje humano:

Pues es algo completamente innominado y probablemente apenas nombrable lo que se me anuncia en tales momentos llenando como un recipiente cualquier aparición de mi entorno cotidiano con un caudal desbordante de vida superior. No puede esperar que me comprenda sin un ejemplo y debo pedirle indulgencia por la ridiculez de mis ejemplos. Una regadera, un rastrillo abandonado en el campo, un perro tumbado al sol, un cementerio pobre, un lisiado, una granja pequeña, todo eso puede convertirse en el recipiente de mi revelación. Cada uno de esos objetos, y los otros mil similares sobre los que suele vagar un ojo con natural indiferencia, puede de pronto adoptar para mí en cualquier momento, que de ningún modo soy capaz de propiciar, una singularidad sublime y conmovedora; para expresarla todas las palabras me parecen demasiado pobres. Es más, también puede ser la idea determinada de un objeto ausente, a la que se depara la increíble opción de ser llenada hasta el borde con aquel caudal de sentimiento divino que crece suave y súbitamente.³⁵ Así había dado yo recientemente la orden de echar abundante veneno a las ratas que había en los sótanos de una de mis granjas. Partí a caballo hacia el atardecer y no pensé más en el asunto, como bien puede usted imaginar. Entonces, cuando voy cabalgando al paso por la profunda tierra arada, sin nada más grave a mi alrededor que una cría de codorniz espantada y a lo lejos, sobre los campos ondulados, el gran sol poniente, se abre de pronto a mi interior ese sótano lleno de la agonía de esa manada de ratas.[...] En esos momentos, una criatura insignificante, un

³⁵ Curiosamente con esta frase parece estar definiendo a la *ecfrasis*, la cual analizaremos más adelante pero además abogaremos por la capacidad también procreadora de la palabra.

perro, una rata, un escarabajo, un manzano raquítico, un camino de carros que serpentea por la colina, una piedra cubierta de musgos, se convierte en más de lo que haya podido ser jamás la amada más apasionada y hermosa de la noche más feliz. Esas criaturas mudas y a veces animadas se alzan hacia mí con tal abundancia, con tal presencia de amor, que mi mirada dichosa no es capaz de caer sobre ningún lugar muerto alrededor de mí. Todo, todo lo que existe, todo lo que recuerdo, todo lo que tocan mis pensamientos más confusos, me parece ser algo. (Hofmannsthal, 2001:42)

Por su parte Austerlitz, se pregunta por el terror padecido por una polilla en el momento del extravío que inevitablemente la inducirá a la muerte: “A veces, al ver una de esas polillas que mueren en mi casa, me pregunto qué clase de miedo y de dolor sienten sin duda en el momento en que se extravían.” (Sebald, 2002:97) Esta analogía sirve para entender mejor el siguiente apartado, en el que se trata de exponer la razón por las que Sebald no sólo le da relevancia a los animales dentro de su obra, sino además a los objetos y a lo inanimado.

3.2.1 Espacios y tiempos de la memoria en los objetos, la arquitectura y las fotografías.

El dolor y el horror quedan circunscritos a la propia experiencia y, pese a eso, son de los *leitmotifs* o tópicos, más presentes en la literatura y las artes. Son también de los menos logrados según Sebald, quien además señala que uno de los problemas esenciales para autores del siglo XX es cómo traducir el horror en palabras. Después del exterminio nazi se abrieron múltiples interrogantes sobre “la representación”, debido a las atrocidades que se creían impensables. Se puede afirmar que los espacios de la memoria que trabaja Sebald los conforma a partir de su interés por las ciencias naturales, la antropología y la arquitectura. Su personaje Austerlitz, como alter ego, postula también la imposibilidad del lenguaje para describir los terrores de la vida y la agonía de la muerte, por eso su búsqueda se dirige hacia “el mundo que hemos construido”. Los significados y representaciones se encuentran entonces en lo que conforma la cultura, la sociedad y la política, desde un nivel “a ras de

suelo” es decir a partir de “cosas palpables”, la estructura de las ciudades y sus edificios, sus fortificaciones, sus monumentos, su arte y sus objetos cotidianos.

La importancia que en *Austerlitz* le da Sebald a las ciudades y al sistema ferroviario se alude por la inserción de un plano vial que aparenta ser más un atlas anatómico. La analogía visual entre las vías con las arterias y fibras musculares³⁶ hace que se piense en la urbe como en un organismo vivo. Así también para Sebald, el envejecimiento de las ciudades tiene un significado más trascendental, incluso, las paredes viejas y sus grietas le revelan la lucha contra la amnesia humana, y con ello la lucha contra la falsedad histórica. Austerlitz menciona que, al parecer, Alemania se ha encargado de borrar toda huella de su pasado nazi y que la completa renovación de sus ciudades enfatiza, que la manía por el orden y la limpieza alemanas pretendían, principalmente, extinguir cualquier indicio de lo atroz: “[...] y me inquietó que, al levantar la vista a las fachadas de ambos lados de la calle, incluso, a los edificios más antiguos a juzgar por su estilo, que se remontaba a los siglos XV o XVI, en ninguna parte, en los gabletes, marcos de ventana o alféizares, se podía ver una línea torcida de tiempos pasados.” (Sebald, 2002:225)

Lo urbano y el desarrollo tecnológico que lo transforma, juegan, entonces, un papel importante, pues marcan su injerencia en los individuos. Las ciudades pueden ser percibidas como los museos de la historia en cuanto a ser también mausoleos de lo que ya “ha sido”. Benjamin habla del fotógrafo Atget, que para desenmascarar esa realidad expuesta en imágenes convencionales, tuvo que hacerlo enfocándose en motivos vanguardistas los cuales mucho tenían que ver con el tiempo que transcurre sobre las ciudades: “Atget buscó lo apartado y desaparecido, por más que estás imágenes se dirigen al tiempo contra el sonido

³⁶ Sebald, 2002: 135

exótico, ostentoso y romántico, que resuena en los nombres de dichas ciudades: así expulsa el aura de la realidad, como el agua de un barco que se hunde.” (Benjamin, 2007: 394)

Lo anterior podemos vincularlo con Sebald y las imágenes que usa a través de Austerlitz quien como fotógrafo rastrea objetivos históricos en el detalle, lo apartado y lo inusual, además de que, atribuye no sólo a los seres vivientes y objetos memoria, sino que a las ciudades, las estaciones, u otros espacios arquitectónicos, los concibe como escenarios que conjugan el rompecabezas de la historia. Las ciudades son un tipo de museos por las historias que guardan y la arquitectura tiene con los usos que se les ha dado. Por ejemplo: el campo de concentración de Theresienstadt, las construcciones como el fuerte de Breendonk, los planos de Vauban, y la Bibliothèqne Nationale de París son el resultado de sistemas totalitarios pues en ellos se refleja una sucesión violenta de opresión. Al mismo tiempo que hacen referencia a la era de la representación arquitectónica en la que una construcción impone visual y premeditadamente una ideología de subyugación o grandeza. Para Austerlitz la arquitectura es “emblema de la violencia absoluta”. Rolf Renner, en su texto “La construcción intermediática de la identidad: una reflexión acerca de Austerlitz de W.G. Sebald”, dice al respecto de la construcción arquitectónica de la Bibliothèqne Nationale de París,³⁷ que además de su carga histórica tiene de la Ilustración, al igual que las obras de Piranesi y de Escher, dimensiones y entrelazados que resultan un tipo de trastorno de la percepción:

La interrelación entre arquitectura y poder, que remite a la tesis de Foucault sobre la relación entre el orden del discurso y los dispositivos del poder, llega a su punto cúlmine en la nueva Bibliothèqne Nationale de París. Por un lado, dicha biblioteca se encuentra en el lugar donde se supone que se encontraban registrados y almacenados en varios depósitos, durante la Segunda Guerra Mundial, las pertenencias de los judíos deportados. Es sobre esos sedimentos de la historia de la violencia que se erige la arquitectura

³⁷ Apéndice: Fig.1

cartesiana de la biblioteca, basada en formas geométricas sencillas. Theresienstadt/Terezin, las estaciones de tren, los campos de concentración y el sistema de guetos obedecen a la misma razón numérica que garantiza, tal como la escritura y el concepto, el dominio del hombre por el hombre en la era de la representación.

Esta relación desarrolla a la vez una dialéctica interna. La biblioteca, que parece visualizar la *mathesis universalis* del Iluminismo, trae aparejada una segunda asociación visual. No es casual que ésta se le presente al observador como un barco en un entorno extraño. Así se establece una relación entre el recuerdo del viaje oceánico utópico del Iluminismo y la concepción en la que el naufragio es entendido como una señal que presagia el destino del hombre. (Renner: 2010: 47-48)

En opinión de Sebald, el afán de los alemanes por restaurar tan prontamente sus ciudades no sólo se debió a la eficiencia y auge económico envidiables, sino a la intención premeditada de sepultar su pasado. Austerlitz, que deambula por las metrópolis citándolas a veces como necrópolis de la historia, parece hacer una metáfora al referir que la ciudad de Londres está cimentada sobre muertos. Se redescubre la historia bajo los escombros, bajo el halo de la muerte que alumbra como lámpara el pasado olvidado. Las ciudades, como los museos, contienen restos del pasado en un plano material e inmaterial. Así, estudiando “lo concreto” se pueden analizar en su complejidad culturas, ideologías y sistemas políticos.

[...] y recuerdo que uno de los arqueólogos, con el que entablé conversación, me dijo que en cada metro cúbico de tierra sacada de aquella fosa se habían encontrado, por término medio, los esqueletos de ocho personas. Sobre la capa de tierra depositada encima de los cuerpos hundidos con el polvo y los huesos la ciudad creció, en el curso de los siglos XVII y XVIII en una maraña cada vez más intrincada de calles y casas pútridas, fabricadas con maderos, terrones de barro y cualquier otro material disponible, para los más humildes habitantes de Londres. (Sebald, 2007:134)

La reconstrucción de las ciudades no debía significar entonces la necesidad de borrar los errores y horrores del pasado sino atribuirles una salida pública para poder evitarlos posteriormente. Aunque cada ciudad tiene sus muertos, no hay que dejar morir con ellos sus historias, ni a la historia sepultarla con las restauraciones. Sin embargo, cuando Austerlitz se explaya en la descripción del escaparate de un “Antikos bazar” –la única tienda de Theresienstadt, que al haber sido un campo de concentración puede verse ahora como un

tipo de ciudad-museo— muchas de las piezas son descritas en su “esencia reveladora” y, como objetos expuestos, ceden a develar algo de sí mismas o a ser indicios de interpretaciones, o reflexiones filosóficas que hablan sobre el devenir del tiempo.

Dice Benjamin: “No hay acontecimiento o cosa en la naturaleza animada o inanimada que no participe de alguna forma del lenguaje, pues es esencial a toda cosa comunicar su propio contenido espiritual.”(Benjamin, 1998:91) Si la característica del hombre actual es reconocerse en sus orígenes, en su entorno y en las cosas preservadas, es importante hablar de la concepción de Benjamin acerca del lenguaje de las cosas debido a que también puede relacionarse con la función que le da Sebald a la serie de listados de objetos impresos en su escritura. En “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”, el filósofo nombra como “lenguaje de las cosas” lo que Sebald denominará “la memoria de los objetos”. Es notable la relación que guarda Sebald con Benjamin, quien a su vez mantuvo correspondencias con Hofmannsthal, respecto a la concepción del lenguaje que supera lo lingüístico. No hay duda de que los objetos con el paso del tiempo adquieren un aura que las ubica como íconos o evidencia,³⁸ pero tampoco hay duda de que sean los sujetos quienes les aportan dicho valor de reliquias u objetos simbólicos.³⁹

³⁸ A una década de la tragedia del 11 de septiembre en el Hangar 17 del JFK Airport se han expuesto 1200 objetos, a manera de instalación, que documentan el derrumbamiento del WTC, así en su calidad de artefactos son vistos casi como arte mismo. Señala Hal Foster en su artículo “The Last Column” publicado en el London Review (Vol. 33, No. 17) que es difícil no ver en las fotografías y los objetos expuestos “At Ground Zero” sin su valor icónico.

³⁹ Austerlitz dice, “como loco pensaba que por todas partes me rodeaban signos y secretos” (Sebald, 2002:217). La sobre-interpretación de Austerlitz es muy similar a la percepción patológica de Bloch el antihéroe de “El miedo del portero ante el penalty” de Peter Handke, cuento sobre el cual Sebald escribió el ensayo “Bajo el espejo del agua”, en el que analiza la sintomatología de la alineación de Bloch. Sebald demuestra en este escrito su interés por las patologías surgidas de traumas y miedos, así como las consecuencias inferencias en el lenguaje por parte de pacientes, e hizo de su propio personaje un modelo de ello. Por otro lado, cuando Sebald hace el análisis de Bloch expresa lo siguiente: “Las fotografías que el sujeto que sabe su existencia amenazada se ve obligado a hacer ininterrumpidamente de los objetos y sucesos de su entorno, tienen, con independencia de su especial función de seguridad para el individuo perturbado, la significación

Así aparecen en *Austerlitz*, “retratadas” por la escritura y la fotografía, lo que podríamos enmarcar como “naturalezas muertas”. Sin embargo, en este caso los registros muestran su relación más con la arqueología que con la patología, sea una revelación metafísica, una revelación neurológica imaginaria o una revelación racional de la historia. Los objetos de un bazar son descritos como vestigios del sentido de vidas pasadas, cuya agonía hay que recordar para que nos expliquen el curso de la historia, para poder tener una relación dialógica con los otros que vivieron antes que nosotros y entender nuestro propio lugar en la historia actual. Aunque los objetos también portan su propia historia o carga simbólica, Austerlitz los resignifica y provee de una nueva vida al hacer a partir de ellos una serie de descripciones tipo *ecfrástico* conjunta con algunas reflexiones. Para Austerlitz, por ejemplo, una esculturilla en porcelana o una ardilla disecada marcan el punto en el tiempo en que una escena se colapsa porque nunca llega a finalizar. Y así como sucede con las fotografías que, según Benjamin respecto al aura que despiden, parecen concebir vida propia, la capacidad “dinámica” de lo inmóvil se muestra en el acto representativo de una escena pasada en el presente. Es así como la conjunción de pasado y presente se hallan en el mismo espacio gracias a la memoria. Una historia se eterniza porque en la memoria la temporalidad no tiene cabida. La nana de Austerlitz habla de la incapacidad del observador de entrar en el misterio de las fotografías del pasado, además de en las imágenes fijadas en ellas como almas en prisión.

Pasaron minutos, dijo Austerlitz, en los que me pareció ver también la nube de nieve dirigiéndose al valle, hasta que oí a Vera seguir hablando de la impenetrabilidad que parece propia de esas fotografías surgidas del olvido. Se tenía la impresión dijo, de que algo se movía dentro de ellas, de que se percibían pequeños suspiros de desesperación, *gémissements de désespoir*, dijo ella, dijo Austerlitz, como si las imágenes tuvieran su

más amplia de que también el registro artístico de la realidad “vida” sólo puede realizarse en la bidimensionalidad de la imagen o del texto” (Sebald, *Pútrida Patria*:101) parece estar haciendo al unísono la descripción de sus propias representaciones.

propia memoria y se acordaran de nosotros, los supervivientes, y los que no están ya entre nosotros. (Sebald, 2002:184)

Austerlitz tiene, incluso, la sensación de que el tiempo no existe sino sólo diferentes espacios interconectados por una fuerza estereométrica en la que los vivos y los muertos pueden ir y venir según sus ganas, en el que el tiempo está trabajado de esa manera precisamente.

Todos los momentos de mi vida me parecen entonces reunidos en un solo espacio, como si los acontecimientos futuros existieran y ya sólo aguardaran a que nos presentáramos de una vez en ellos, lo mismo que, atendiendo una invitación que hemos aceptado, nos presentamos en un momento determinado en una casa determinada. Y ¿no sería imaginable, continuó Austerlitz, que tuviéramos también citas en el pasado, en lo que ha sido y en gran parte se ha extinguido, y tuviéramos que visitar lugares y personas que, casi más allá del tiempo, tienen una relación con nosotros? (Sebald, 2002:258)

Angelina Muñiz-Huberman, por ejemplo, en su libro *El siglo del desencanto* –con la autoridad que sólo tiene quien ha vivido en carne propia la experiencia del exilio– señala una afección que nos ayuda a entender la percepción espacio-temporal de quienes fueron desterrados, y que parece coincidir con la apreciación del tiempo en Austerlitz:

Por eso, el exiliado busca márgenes, límites, una tierra nueva. Reflexiona sobre la inmortalidad al considerar que ha perdido el estado paradisiaco, se enfrenta a un nuevo aprendizaje y, lo más grave, a una fragmentación de la identidad. Se empeña en afirmar el pasado en la continuidad y en el momento presente. Convierte el presente en una acumulación rememorativa de hechos y datos ya vividos. Desarrolla y ejerce la exégesis a cada golpe de manecilla de reloj. (Muñiz-Huberman, 2002:50)

Ahora bien, Benjamin define el *aura* como “El entretrejerse siempre extraño del espacio y el tiempo; la irreplicable aparición de una lejanía, y esto por más cerca que se halle.” (Benjamin, 2007:394) Es esta lejanía que nosotros percibimos ajena la que, gracias al *aura* de las fotografías que Sebald utiliza en *Austerlitz*, sentimos más reconocible puesto que nos arraiga a un proceso de identificación con el pasado a pesar de la transformación que conlleva el paso del tiempo. Austerlitz, en contacto directo con los objetos, recibe de ellos también su carácter *aurático*, que muchas veces también como fotógrafo eterniza.

Entonces, no sólo los objetos y el devenir de las ciudades y su arquitectura son manifestaciones de un lenguaje “material y espiritual” sino que la misma fotografía como medio representativo de ellas es uno. Dijo Austerlitz que, para él, “el mundo acababa al terminar el siglo XIX”⁴⁰; esta neblina del “saber y ver” se le disipa estando en Terezín que, al haber sido un campo de concentración, es también un tipo de museo. Ahí encuentra “evidencias” de la terrible experiencia de persecución que sus padres vivieron y se basa en ellas para abrir conjeturas sobre su muerte. Paradójicamente al inicio las certezas no se la dan ni en las imágenes ni en las palabras y concluye: “Leí los letreros, unas veces a toda prisa, otras palabra por palabra, contemplé las reproducciones fotográficas, no dí crédito a mis ojos [...]” (Sebald, 2002:200)

En Europa y Estados Unidos, desde la década de 1970 con la restauración historicista de los centros urbanos, ha habido una transición que promueve a los paisajes y a las ciudades como museos.⁴¹ Por escenificarse en las ciudades eventos históricos, Sebald las concibe como archivos, y observa su retrato de ellas tanto de manera visual como verbal. Las imágenes logradas por las palabras y las formas tienen la potencialidad de traer el pasado al presente o llevarnos del momento presente a una época pasada. Todas estas referencias son de utilidad para entender cómo va entretejiendo Sebald la historia y cómo aprovecha los diferentes tipos de imágenes en su narrativa. Para entender los diferentes usos de las imágenes fotográficas en *Austerlitz* habrá que tener en cuenta dos vertientes de la funcionalidad que desempeñan, pues parecen convergir como producto técnico y como producto psíquico, lo que quedará ejemplificado en los apartados sobre la fotografía. Por otro lado, es necesario considerar el aspecto mismo de imágenes que están impresas en

⁴⁰ Cfr., Sebald, 2002:142

⁴¹ Vid., *Pretéritos presentes: medios, política, amnesia* de Andreas Huyssen.

estas fotografías, por lo que hacer una lista taxonómica de sus usos puede sernos útil, aunque evidentemente es posible que la categorización ceda a la restricción. Sin embargo, los usos más representativos son los siguientes: testimoniales, ilustrativas, extraídas de películas, y por último las integradas por un doble referente, es decir, las que capturan creaciones artísticas. Así los motivos de las imágenes fotográficas son de ojos, rostros, personas, aves, polillas, ciudades, fuertes, estaciones de tren, bolas de boliche, ilustraciones bíblicas, planos arquitectónicos de palacios, la cúpula de un hotel, cuadros, acuarelas, hasta un tipo de *close-up* de fragmentos, como la flor de un mosaico, las escaleras, las raíces de un castaño, su mochila de viaje, su foto de niño, etc. Todos estos objetivos fijados por la fotografía están a su vez con su texto correspondiente. Sin embargo, hay algunas imágenes ausentes que están estructuradas sólo con la dimensión que la palabra les concede.

IV. La fotografía como testimonio y como material de ficción. La evidencia de lo real en la novela gráfica “Maus” y “Austerlitz”

Cuando Roland Barthes alude a la etimología de la palabra *imagen*, que en latín es “imitare” (Barthes, 1986:29), nos remite a la “imitación de lo real” que fue, no sólo la motivación primordial del arte pictórico, sino también de la fotografía y la literatura. También cuando se cuestiona sobre la subyugación de la imagen al texto es factible pensar en las fotografías usadas por Sebald como medios extratextuales que rompen con la función meramente ilustrativa. Resulta un tipo de sincretismo de unir la palabra y la imagen con el afán de demostrar con mayor verosimilitud una realidad histórica, en ciertos aspectos, inefable. Aquí hay que aclarar que la memoria tiene mucha relación con la *enargeia*, concepto clásico que puntualiza que el recuerdo está conformado en su mayoría por imágenes visuales y que entre más vívida la imagen más profundamente se queda la

experiencia en la memoria. Lo visual contribuye además a la pretensión de presencia en la obra literaria, ayudándola con ello a acercarse al ser de las cosas. Dotar de *enargeia* a un texto equivale a servirse de la palabra para dar una descripción tan vívida que ponga el objeto representado ante el ojo interno del lector. Hagstrum ha definido la *enargeia* como la actualización de dicha potencia, la realización de la capacidad o habilidad, “la culminación en el arte y en la retórica de la vida, dinámica y llena de sentido, de la naturaleza.” (Steiner 2000:39)

Si la *enargeia* se concibe además como sinónimo de la *evidentia* en la fotografía, se puede pensar entonces en “Pequeña historia de la fotografía” de Benjamín donde cuestiones históricas y aspectos filosóficos se ven afectados por la decadencia de la fotografía; lo que por otro lado, lleva a relacionar a la imagen con los modos de producción, lectura y descripción. Según Benjamin, al inició la fotografía estaba hecha para perdurar, casi como consecuencia del mismo esfuerzo del fotógrafo y el procedimiento largo que requería. Este largo proceso para producirla le concedía una asaz valía al motivo capturado, no como ahora sucede con las instantáneas que al ser “tomadas con un solo *clic*” y no ser “conformadas con tiempo y esfuerzo” le restan valía y credibilidad al objetivo ya de por sí fugaz. (Cfr., Benjamin, 2007:387) Pero algo usual en Benjamin son las aparentes contradicciones, pues a pesar de decir que la fotografía en su declive ya no aporta más que imágenes efímeras, refiere en otra cita que la fotografía es a la criminalística lo que la imprenta a la escritura, así como técnica que ayuda a recordar conforma parte de nuestro pasado (Cfr., Benjamin, 1972:63). Es bien sabido, que la preferencia de Benjamin por la forma de transmisión oral estribaba en considerarla más “artesanal” y por ello más enriquecedora. Sin embargo, admitió que la oralidad es una manera insegura de conservar

el pasado debido a que sólo lo fijado “materialmente” tiene la posibilidad de corroborar y preservarse y dice: “La fotografía hace por primera vez posible retener claramente y a la larga las huellas del hombre.” (Benjamin, 2007:63)

Cuando Sebald por su parte, incluye fotografías auténticas, además de sus otras formas narrativas, lo hace con el fin de llevar su obra a su máxima evidencia. Además de que en un contexto decimonónico, en la tradición alemana especialmente, el autor está forzado a legitimar sus fuentes, casi a manera de historiador. ¿Podría decirse entonces que su obra estaba dedicada, primeramente, a lectores germanos? Luego de leer la siguiente respuesta, en la que alude al origen y razón de ser de fotografías en su obra, se acepta el hecho de que la obra que surgió a raíz de protestar contra el silencio germano va dedicado a sus compatriotas.

Well, the pictures have a number of different sources of origin and also a number of different purposes. But the majority of the photographs do come from the albums that certainly middle-class people kept in the thirties and forties. And they are from the authentic source. Ninety percent of the images inserted into the text could be said to be authentic, i.e., they are not from other sources used for the purpose of telling the tale. (Schwartz, 2010:40)

Sebald que desprecia en la historia las imágenes prefabricadas utiliza fotos genuinas – algunas enigmáticas, otras muy sencillas—. Para él, que piensa se debe empezar a innovar el modo de ver y además el modo de producir, sus propias obras pueden estar siguiendo un patrón falso e impositivo, sin embargo, sus fotografías no son el registro perverso del horror que muchas veces aparece en las imágenes del siglo XX, y tampoco se convierten en fetiches de la historia que le restan valor a las personas y eventos. “Todos nosotros, incluso los que creemos haber prestado atención a lo más mínimo, recurrimos sólo a decorados que se han utilizado con harta frecuencia en la escena. Tratamos de presentar la realidad, pero,

cuanto más nos esforzamos, tanto más se nos impone lo que siempre se ha visto en el teatro histórico.” (Sebald, 2002:75)

Se puede decir por lo tanto que la fotografía que es, precisamente, piedra angular de la memoria histórica, no siempre debe apreciarse por la fidelidad con que reproduce a su referente, pues mucho de “lo visto” es también un constructo de la historia. Sebald, utiliza las fotografías como un discurso narrativo alternativo a la historia impuesta, porque éstas parten de lo individual y no de lo genérico como lo hace la historia. Sebald, además, asimiló que la historia está hecha de verdades y de evasiones o ficciones; y él mismo sacó provecho de cada una de ellas. Por ello, en sus historias es difícil discernir lo real de la ficción. La composición de *Austerlitz* está supeditada a la realidad. Respecto a su interés acerca de las fotografías dice:

The other function that I see is possibly that of arresting time. Fiction is an art form that moves in time, that is inclined towards the end, that Works on a negative gradient, and it is very, very difficult in that particular form in the narrative to arrest the passage of time. And as we all know, this is what we like so much about certain forms of visual art –you stand in a museum and you look at one of those wonderful pictures somebody did in the sixteenth or the eighteenth century. You are taken out of time, and that is in a sense a form of redemption, if you can release yourself from the passage of time. And the photographs can also do this – they act like barriers or weirs which stem the flow: I think that is something that is positive, slowing down the speed of reading, as it were. (Schwartz, 2010:41-42)

Todas las imágenes narrativas sirven además como hilo conductor de la diégesis y la memoria, las cuales carecen en sí de linealidad. Por un lado la intención de tal obra es sacar a la luz un hecho que marcó de manera individual y colectiva a quienes fueron enviados al exilio en los famosos “Kindertransport”⁴², y por otro lado, proveer el espacio donde le es permitido a la verosimilitud caracterizar a lo verídico, como una máscara que oculte los

⁴² Desde el 2006 hay un monumento conmemorativo de estos niños enviados al exilio en la estación de Liverpool Street en Londres.

rasgos difíciles de aceptar, pero que sin embargo, como representación siga proveyendo material de reflexión. Así, su obra nos introduce oblicuamente al tema del Holocausto que muchos otros han hecho de manera más descarnada y visceral, pero no necesariamente más provechosa. Marianne Hirsch cita a Frohmayer en su texto *Family Frames*, haciendo referencia a la distancia que se logra con las fotografías: “To Frohmayer, documentary images are a form of evidence. They affirm the “having-been-there” of the victim and the victimizer, of the horror. They remove doubt, they can be held up as proof to the revisionists. In contrast, the aesthetic is said to introduce agency, control, structure and, therefore, distance from the real, a distance which might leave space for doubt.” (Hirsch, 1997: 24)

Sebald estructuró una historia que nos coloca en el camino de la reflexión y no, inmediatamente, en el de la ignorancia por el rechazo del espanto. En una entrevista, hablando sobre los campos de concentración, confiesa ser tangencial en sus formas narrativas: “No creo que en la descripción de aterradores sucesos históricos tenga mucho sentido explayar este terror en cada página. El lector no está en condiciones de asimilarlo.” A propósito de lo indirecto, Lynne Sharon Schwartz dijo que Sebald inventó una nueva forma de prosa la cual bordeaba los límites entre “fiction and nonfiction” (Schwartz: 2010:15). *Austerlitz* es una obra difícil de catalogar de acuerdo a los parámetros de ficción y no ficción, lo que lo asemeja al “Maus” de Spiegelman, quien insistió, después de muchas diatribas, que a su *comic* se le clasificara como *nonfiction* (Hirsch:1997:24). Y precisamente uno de los fundamentos que, dentro de la misma obra, defienden la concepción de no ficción es la “presencia” del hermano y del padre del autor que son

también sus personajes.⁴³ Las fotografías en blanco y negro que hacen posible esta presencia tienen la intención de documentar como instrumento que “demuestra” la unión de la familia o que representa la ideología de vínculo con los antepasados. Otra semejanza que guarda la obra de Spiegelman con la de Sebald es que, mientras la primera está basada en los relatos de su padre, en la segunda también tiene mucha influencia la vida de sus progenitores aunque las fuentes orales son indirectas ya que han muerto. Lo que Hirsch habla sobre el “Maus” podría adecuarse por mucho a la obra de Sebald como álbum de la memoria familiar y colectiva. Si en la posmodernidad, la familia ocupa un lugar poderoso y que a su vez está poderosamente amenazada, se debe entender la importancia de protegerla de cualquier ruptura violenta que puede ser estructurada de la guerra, el racismo, el exilio, etcétera.

Art Spiegelman’s *Maus* functions as a paradigmatic and generative text for my argument, allowing me to mark out the aesthetic and political parameters raised within my particular reading of postmodernity. *Maus* is a familial story, collaboratively constructed by father and son. The Spiegelman/Zylberberg families have lived through the massive devastation of the Holocaust, and thus the details of family interaction are inflected by a history that refuses to remain in the background or outside the text. Their story is told, drawn, by the son, who was born after the war but whose life was decisively determined by this familial and cultural memory. Art Spiegelman’s memory is delayed, indirect, secondary –it is a postmemory of the Holocaust, mediated by the father-survivor but determinative for the son. He uses his father’s oral testimony and the few personal artifacts that have endured– photographs, documents, the few remaining records of a culture almost completely annihilated. (Hirsch: 1997:13-14)

Si para Hirsch el álbum familiar es “the most basic of such imagetext”(12), no en el sentido de la *prose picture* de Mieke Bal, en el que la imagen sólo existe por la palabra, sino en la conjunción de imagen y texto. *Austerlitz* es también uno de los mejores ejemplos en el que el texto y la imagen interactúan como álbum familiar. Por otro lado, el título de ambas obras revela el tema latente por su similitud sonora con “Auschwitz”. “Maus” se

⁴³ Apéndice: Fig. 2

transforma en “Mauschwitz”, mientras que “Austerlitz”, aunque tiene otras implicaciones históricas y locales, también es asociado con el campo de concentración. Las similitudes de los autores radican en los cuestionamientos que se plantean a sí mismos para representar la violencia y el horror del nazismo. Spiegelman expresa dentro de su propia obra “I feel so inadequate trying to reconstruct a reality that was worse than my darkest dreams”. (Spiegelman, 1997:176) La manera tangencial de la que habla Hirsch puede verse aceptada y rechazada por esta “novela gráfica” en la que los personajes adquieren un aspecto animalesco por las máscaras que usan sobre su rostro humano.⁴⁴ Pero quizás esto no es una manera indirecta de la obra, sino más bien una manera más “realista” de representar la deshumanización, en las diferentes versiones que promulgaron víctimas y victimarios.⁴⁵ Recordemos que las cuestiones de los límites del lenguaje y del esteticismo que fue el tema, por antonomasia, del círculo de Viena (1947-1952), surgió precisamente después de la Segunda Guerra Mundial, cuando el espanto y la muerte provenía de humanos inhumanizados que a su vez deshumanizaron a otros.⁴⁶ Spiegelman también dice acerca de la representación de esta realidad: “There’s so much I’ll never be able to understand or visualize, I mean, reality is too complex for comics...so much has to be left out or distorted.” (Spiegelman, 1997:16) Durante la obra, él busca también en el archivo fotográfico las huellas que fueron inaccesibles a través de los relatos orales, el misterio oculto tras los velos del pasado. Pero por otra parte, muestra escenas muy fuertes que

⁴⁴ Apéndice: Fig.3

⁴⁵ “Sólo unos años más tarde leí en Jean Améry sobre la horrible proximidad física entre torturadores y torturados”. (Sebald, 2002: 30).

⁴⁶ “The Jews are undoubtedly a race, but they are not human.” Adolf Hitler. Epígrafa del Maus de Spiegelman.

capturan la mirada del espectador, el cual es capaz de detenerse a observar elementos viscerales gracias a la distancia de los dibujos del *comic*.

Sebald exhortó a que su obra sea tomada como una obra testimonial de la generación de sus padres durante el nazismo y de su protagonista en exilio. Y también se cuestionó como el autor del “Maus”, sobre si era conveniente o no mostrar “al rojo vivo” eventos impactantes. Lo que diferencia a Sebald de Spiegelman es que éste no muestra cuerpos famélicos entrelazados unos a otros, como “arquetipo” del Holocausto, sino que sus fotografías son más persuasivas por su carácter enigmático, el cual queda resuelto por la historia verbal que las acompaña. Hagamos un paréntesis sobre la finalidad de la narrativa persuasiva o la retórica de Sebald, la cual, como bien sabemos, no se reduce a lo comunicado por escrito u oralmente, sino que puede emitirse de las imágenes fotográficas que también poseen otro tipo de testimonio o mensaje por descubrir. Podemos decir entonces, que Sebald exige para sus obras material auténtico aunque su molde sea el de la ficción. Como autor utiliza las fotografías, más que como elementos de composición estética, como prueba persuasiva para el lector. Entramos ahora al tema de la credibilidad de la fotografía lo cual subyace en su poder denotativo, que llega a ser la prueba de fuego de lo dicho, porque se dice que aquello que se ve, que se manifiesta se convierte en una realidad tangible. Es así que el blanco y negro de todas las fotografías en *Austerlitz* funciona como una marca enunciativa de la verdad histórica que enfatiza “esto fue así”, en lugar, del “haber estado ahí”, ya sea como víctima, victimario o autor de la fotografía. En principio, porque la fotografía que fue concebida en blanco y negro, pese a haberse superado las condiciones técnicas que restringían el acceso a la toma de imagen en color, se

mantuvo siendo una opción atractiva para los fotógrafos más artísticos o que desean producir una especie de evocación del pasado.

El discurso de las fotografías en *Austerlitz* ha sobrevivido al tiempo pues, como todas las fotografías de pasados remotos, éste viene desde personajes que han dejado de pertenecer a este mundo. Y la generación que observa se ve por ello en la tarea de reinterpretar este discurso pasado pues el correr del tiempo transforma su significado. Por ejemplo, la objetividad que proveen las fotografías en un campo más público contrasta con la historia que reconstruye Austerlitz a través de ellas, su interpretación subjetiva, en ocasiones, hace de la memoria espacio del imaginario. De ahí inferimos que al usar fotografías en blanco y negro Sebald, aprovecha plasmar su aspecto denotativo y connotativo. Para el primer caso aprovecha la confiabilidad que poseen estos colores para hacernos ver a las fotografías como “antigüedades” cuya veracidad aún poseían las primeras fotografías en su calidad de auténticas, por otro lado, esa falta de nitidez en ellas persuade a pensar en que la memoria también borrosa del protagonista aprovecha su poder denotativo. “Virtualmente” una de las imágenes de mayor facilidad de lectura está concedida por la fotografía y, a diferencia de la pintura u otras artes visuales, se caracteriza por ser menos “artificiosa” y por ser una proyección “pura” de sus referentes. Aquí el criterio tradicional de caracterizar a la fotografía sólo en su objetividad se rompe debido a un nuevo *sistema de saberes* en el que la imagen “cobra vida” y exige inevitablemente participación del observador que se está tratando de persuadir. Piénsese, por ejemplo, en el *ethos del garante* o en *carácter aurático* benjaminiano. Mientras el primero está relacionado con el autor de la fotografía que manipula su objetivo con la finalidad de proyectar un determinado *ethos* (efecto) sobre el espectador, el segundo se enfoca a partir

del *pathos* del espectador. Este *pathos* surge a partir de la experiencia estética del espectador con la obra fotográfica o artística, siempre y cuando el “aura” de la fotografía cumpla con las características de las técnicas de reproducción originales.

4.1 Entre la ausencia y la presencia. La narrativa y la imaginación logradas a través de la fotografía. Una comparación entre la fotografía de Frieda Wolfinger y la de una niña anónima en *Austerlitz*.

En este caso, la exigencia de desciframiento es la que nos permite analizar una fotografía en *Austerlitz* canalizándola a partir de la interpretación de Marianne Hirsch, quien aseveró que gracias al velo de las fotografías se podía crear a partir de ellas una narrativa incluso en la apertura de la imaginación. La foto que analiza Hirsch es de una sobreviviente de un campo de concentración llamada Frieda Wolfinger. La de Sebald es la de una niña anónima de la comunidad de Llanwddyn, que murió cuando su pueblo quedó sepultado bajo el agua del embalse de Vyrnwy.⁴⁷ En la fotografía, la ausencia del referente se da cuando la imagen es la de alguien que ya no está entre nosotros. En cuanto a la imagen fotográfica, Hirsch considera que la fotografía sólo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente, con la muerte del sujeto fotografiado, con el paso del tiempo. (*Cfr.*, Hirsch: 1997:23) Mientras Barthes dice “que la fiabilidad del recuerdo está suspendida en el enigma constitutivo de la problemática de la memoria, a saber, la dialéctica de presencia y ausencia en el corazón de la representación del pasado, a lo que se añade el sentimiento de distancia propia del recuerdo con la diferencia de la ausencia simple de la imagen, sirva ésta para describir o para fingir.” (Ricoeur, 2010:533) A estas alturas ambas criaturas fotografiadas están muertas. Lo que permite ver más allá de lo revelado en la foto es lo que

⁴⁷ Apéndice: Fig.4

se escribe sobre ellas. Aquí es la palabra la que tiene el poder de continuar una historia delimitada por las formas, y la que abre las puertas a la interpretación semiótica o imaginativa. Hirsch habla de lo que hay detrás de la superficie de la imagen. Y lo ilustra con “la cortina de Boudinet”, en la negrura impenetrable de una foto, sólo las palabras son capaces de recorrer las cortinas para aclarar lo que apenas puede insinuarse dentro de un cuarto oscuro. ¿Pero pueden las palabras revelar, pueden ellas otorgarnos la capacidad para imaginar qué hay detrás de la superficie de la imagen? La respuesta puede ser afirmativa cuando la ausencia no sólo es del referente sino de la foto misma. La doble ausencia de Frieda es como la que “enmarca de manera descriptiva” Barthes en su “Cámara Lúcida”, quien nos priva de la foto de su madre. De esta forma la foto de la madre de Barthes sólo existe en el texto por las palabras, es decir, a manera de una narrativa visual. La imagen ha sido transformada y trasladada a una “prose picture” o a un “imagetext” diría W.J.T. Mitchell.

Ni la foto de Frieda ni la de la niña anónima, tienen, a primera instancia, rastro alguno, ni sus rostros fotografiados gestos determinantes, ni el escenario un relieve contextual, sin embargo, gracias a la información textual taxativa nos liberamos de ese peso del “unheimlich” (lo extraño, lo desconocido) que se experimenta tras observarlas. Por otro lado, Barthes añadiría que cuando carecemos de texto es la mirada –semejante a la *esquizia* de Lacan, la cual no se resuelve en el puro ámbito subjetivo sino que se produce también en los dispositivos históricos⁴⁸ la que proporciona las tonalidades necesarias de reconocimiento. Él afirma: “I partecipe in the figures, the faces, the gestures, the settings, the actions” (*apud.*, Hirsch: 1997: 25-26). La foto de Frieda nos queda vedada al igual que

⁴⁸ *Vid.*, Barrios, 2010:24

la de la madre de Barthes. Sin la omisión de la foto de la madre de Barthes, explica Hirsch, nosotros haríamos nuestra propia versión de la imagen y de la madre. Es así que dicha ausencia autoriza únicamente a Barthes a presentar la *imagen* de la madre como él quiere que sea “vista”; a la vez que imposibilita la entrada a su intimidad familiar. Él nos hace ver de manera narrativa, su mismo método propuesto para la lectura de las imágenes fotográficas, el cual está conformado por dos términos dispares que se conjugan en una misma apreciación, el *punctum* y el *studium*.

On the one hand, the *punctum* disturbs the flat and immobile surface of the image, embedding it in an effective relationship of viewing and thus in a narrative; on the other, it arrests and interrupts the contextual and therefore narrative reading of the photograph that Barthes calls the *studium*: “It always refers to a classical body of information...it is by *studium* that I am interested in so many photographs, whether I receive them as political testimony or enjoy them as good historical scenes for it is culturally...that I participate in the figures, the faces, the gestures, the settings, the actions. (Barthes, *apud.*, Hirsch: 1997:4)

Hirsch a su vez, nos veda la foto de Frieda. Sin embargo, gracias a su narrativa, a manera de información o interpretación, podemos vincularla con la foto de la niña en *Austerlitz*. Ella dice a manera de una “prose picture”:

There is nothing *in the picture* that indicates its connection to the Holocaust: Frieda does not look emaciated or deathlike. On the contrary, she looks very much alive and “normal.” She is firmly situated in an ordinary domestic setting –seated on a bench in front of a pretty house surrounded by flowering trees, she is holding a newspaper and smiling, a bit sadly it seems to me, at the camera. Alone, she seems to be asking something of the onlooker, beckoning to be recognized, to be helped perhaps, although, at the same time, she wears a distinctly self-sufficient expression. Her posture articulates some of these contradictions: her body is twisted in on itself, uncomfortable at the edge of the seat. For me, this picture has become an emblem of the survivor who is at once set apart from the normalcy of postwar life and who eagerly waits to rejoin it: in the picture, Frieda remains outside the garden fence, seems to inhabit neither house nor garden. She is the survivor who announces that she has literally “sur-vived,” lived too long, outlived her intended destruction. She is the survivor who has a story to tell, but who has neither the time to do so in the instant of the photograph nor the audience to receive it. (Hirsch: 1997: 20)

El texto de Sebald en torno a la fotografía de la niña en *Austerlitz* añade muy pocos elementos en comparación con la imagen que describe Hirsch sobre Frieda, pero al hablar de otras personas del pueblo cede paso a ampliar la vida de ese pueblo acaecido en *diluvio*. Una fina brecha nos separa de una interpretación similar con respecto a los elementos compositivos de la foto que sí vemos. Lo lacónico del texto se ve compensado por la presencia de la fotografía. La referencia breve a la foto aludida gira también en torno a otras imágenes que no vemos.

Como por lo demás no había otras imágenes en casa del predicador, he mirado una y otra vez esas escasas fotografías, que más tarde pasaron a ser de mi posesión junto con el calendario calvinista, hasta que las personas que me miraban desde ellas, el herrero con su mandil de cuero, el encargado de la posta, que era el padre de Elias, el pastor que, con sus ovejas, recorre las calles del pueblo, y sobre todo la niña que, con su perrito en el regazo, se sienta en una silla en el jardín, me resultaron tan familiares como si viviera con ellas en el fondo del lago. (Sebald, 2002:56-57)

¿Cómo nos enfrentamos a la muerte de quienes conocemos sólo por imágenes visuales? ¿Son los medios tecnológicos responsables de nuevas emociones? La respuesta es afirmativa, si aceptamos que las palabras son capaces de reproducir imágenes mentales, al igual que las imágenes proyectadas por los medios tecnológicos son capaces de hacernos reconocer personas que no conocemos “en vivo”. Y en ambos casos, la vida aparente que conmueve profundamente al observador está ligada a la muerte de la figura representada. Al parecer cada uno de los medios artísticos o tecnológicos buscan en el rompimiento de sus propias fronteras un efecto mayor. El cine más estático es considerado más artístico, la fotografía cuyo motivo se presenta en todo su dinamismo es vista como la más versátil y valorada. Así el mero espectador se vuelve receptáculo, manipulado respecto a lo que ve y a lo que está ausente y presente. Las imágenes fotográficas que están conectadas al Holocausto por su contexto y no por su contenido son el puente que nosotros tenemos para

llegar a esa historia del pasado, mientras a su vez es un conducto por el que los muertos parecen seguir emitiendo mensajes sin cesar. Hirsch dice al respecto: “The Holocaust photograph is uniquely able to bring out this particular capacity of photographs to hover between life and death, to capture only that which no longer exists, to suggest both the desire and the necessity and, at the same time, the difficulty, the impossibility of mourning.” (Hirsch, 1997:20)

Austerlitz dice sobre el tiempo algo que puede asociarse con la esencia de las fotografías, la cual no permite que la imagen captada tenga reposo. Así vuelve a remarcar el poder técnico y psíquico de la fotografía: con su poder técnico de congelar el tiempo nos hace repasar una y otra vez una acción o inacción eterna. Curiosamente con la siguiente frase, parece contraponerse al modelo común de asociar a la escritura con la vida y a la imagen con la muerte. Aquí tanto palabra como imagen conceden perennidad.

Un reloj me ha parecido siempre algo ridículo, algo esencialmente falaz, quizá porque, por un impulso interior que nunca he comprendido, me he opuesto siempre al poder del tiempo, excluyéndome de la llamada actualidad con la esperanza, como hoy pienso, dijo Austerlitz, de que el tiempo no pasara, no haya pasado, de forma que podría ir tras él, de que todo fuera como antes o, mejor dicho, de que todos los momentos del tiempo coexistieran simultáneamente, o más bien de que nada de lo que la historia cuenta fuera cierto. Lo sucedido no hubiera sucedido aún, sino que sucederá sólo en el momento en que pensemos en ello, lo que, naturalmente, abre por otra parte la desoladora perspectiva de una miseria continua y un dolor que nunca cese...(Sebald, 2002:104)

4.2 La fotografía como producto técnico y psíquico. ¿“Imagetext” o *ecfrasis* de la fotografía de Austerlitz niño?

En su libro “Lo obvio y lo obtuso” Barthes habla de que cualquier imagen visual oculta un mensaje lingüístico. A tal cita hay que asentir con ciertas reservas, es cierto que incluso cuando se trata de arte abstracto o conceptual, es difícil no asociar las formas más planas a

preconcepciones culturales lingüísticas. Sin embargo, como en la actualidad se ha vuelto axiomático que a una imagen presentada sin texto alguno, su receptor le dé un sentido racional delimitado por su propio bagaje cultural, también lo es, que sigue vigente el legado de una prehistoria en donde precedió la narrativa por medio de imágenes (como en el caso de los jeroglíficos) al relato textual. La interacción entre palabra e imagen continúa siendo alterna y no siempre está regida por el mensaje meramente verbal. En ocasiones, cuando la fuente de una idea es un sentimiento o intuición, la imagen visual sirve para aclarar lo que la palabra no puede estructurar lingüísticamente. A partir de la siguiente cita, Barthes desarrolla cuestionamientos acerca de la interacción entre texto e imagen.

¿Es constante el mensaje lingüístico? ¿Hay siempre un texto en una imagen o debajo o alrededor de ella? Para encontrar imágenes sin palabras, es necesario, sin duda, remontarse a sociedades parcialmente analfabetas, es decir a una suerte de estado pictórico de la imagen. De hecho, a partir de la aparición del libro, la relación entre el texto y la imagen es frecuente; esta relación parece haber sido poco estudiada desde el punto de vista estructural. ¿Cuál es la estructura signifiante de la imagen? ¿Duplica la imagen ciertas informaciones del texto, por un fenómeno de redundancia, o bien es el texto el que agrega una información inédita? (Barthes, 1986:34-35).

En *Austerlitz*, siempre existe el texto que apoya la imagen por lo que como espectadores-lectores extraemos otro tipo de información a distancia del evento. Es posible la ausencia de la imagen pero no la del texto que nos lleva a visualizarla. Por otro lado, Austerlitz, concibe en la fotografía una esencia dicotómica que la vuelve cercana en el reconocimiento de la imagen pero distante en el recuerdo del evento irrepetible, lo que parece coincidir con el concepto benjaminiano de emanación *aurática*. Vale decir que las fotografías se vuelven el espacio en el que se imprimen cosas inamovibles, pero que cambian de significado y rostro cada vez que alguien las observa, de acuerdo a la oscilación anímica del espectador, e incluso, al tiempo que las contextualiza o descontextualiza. Aquí resuenan ecos filosóficos heraclitanos, el tiempo que pasa por nosotros nos cambia como el

río que nunca es el mismo en su transcurrir constante. En el ámbito de las neurociencias la transformación constante se explica al hablar de la función de la evocación siempre “transformadora”. De esta forma la imagen misma se vuelve personaje de la diégesis. La siguiente cita proporciona uno de los mejores ejemplos en el que se muestra como la imagen fotográfica y el texto convergen en esta obra, además del vínculo que tiene con la memoria en términos de la neurociencia y la psicología.

Sí, y este de aquí, en la fotografía, dijo Vera al cabo de un momento, ése eres tú. Jacquot, en febrero de 1939, aproximadamente medio año antes de haberte marchado de Praga. Debías acompañar a Agáta a un baile de máscaras, en casa de uno de sus influyentes admiradores, y expresamente para esa ocasión te confeccionaron ese traje blanco como la nieve. Jacquot Austerlitz, *paze ruzové královny*, dice al reverso, de la mano de tu abuelo, que en aquella época había venido de visita. La fotografía estaba delante de mí, dijo Austerlitz, pero no me atrevía a tocarla. Continuamente daban vueltas en mí cabeza las palabras *paze ruzové královny*, *paze ruzové královny*, hasta que, desde la lejanía, me llegó su significado y volví a ver el cuadro viviente con la Reina de las Rosas y el chico pequeño que le llevaba la cola. Sin embargo, de mí mismo en ese papel no me acuerdo, por mucho que me esforzara aquella noche y también después. Sin duda reconocía el insólito arranque del pelo, echado sobre la frente, pero por lo demás todo se había extinguido en mí por un abrumador sentido del pasado. Desde entonces he estudiado la fotografía muchas veces, el campo desnudo y liso en que me encuentro, pero sin que pueda recordar dónde estaba; la zona oscura y borrosa sobre el horizonte, el cabello rizado del niño, espectralmente claro en su borde exterior, la capa sobre el brazo aparentemente doblado o, como pensé una vez, dijo Austerlitz, roto o entablillado, los seis grandes botones de madreperla, el sombrero extravagante con su pluma de garza y hasta los pliegues de las medias, he examinado todos los detalles con lupa sin encontrar el menor punto de apoyo. (Sebald, 2002:184-185)⁴⁹

Aquí entra en juego la memoria que trabaja y se moviliza con imágenes muy particulares. Lo que aquí se exalta de la fotografía es su función de impulso pero a su vez la función visualizadora del texto, su modo de dar a ver. Un término que Aristóteles utilizó para la configuración de la tragedia y la epopeya nos es útil, el de la *opsis* que consiste en “poner ante los ojos” (Cfr., Ricoeur, 2011:76). La fuerza del análisis de Bergson por su parte determina que es semejante a la configuración en imágenes del “recuerdo puro”: “esencialmente virtual, el pasado sólo puede ser aprehendido por nosotros como pasado si

⁴⁹ Apéndice: Fig.5

seguimos y adoptamos el movimiento por el que se abre en imágenes presentes, emergiendo de las tinieblas a la plena luz” (Bergson, *Matière et Mémoire*:229). Lo que nos lleva a otro término griego, la *ekhprasis* (*ecfrasis*), que también “pone ante los ojos” una imagen pero a través de una descripción verbal.⁵⁰ La *ecfrasis* consiste, según los maestros antiguos, en describir exhaustivamente un objeto o una obra artística lo más vívidamente posible, de tal forma que “lo pone delante de los ojos” del oyente.⁵¹ Así lo verbal, y no un mero espectáculo (*opsis*), logra “proyectar” ante nuestros ojos una imagen palpitante. Pero hay que tomar en cuenta que, contrario a la fotografía que es, literalmente, una emanación de su referente y sin éste no existiría, la *ecfrasis* tiene la cualidad, desde su origen, de carecer de éste, como sucede con la *ecfrasis* del “escudo de Aquiles” en la *Iliada*.⁵²

Determinamos entonces que los elementos externos que impulsan la dinámica de la memoria se dan muchas veces a través de las imágenes fotográficas, que en su calidad de emblema, es un código, un lenguaje, para ser interpretado como un objeto para la *ecfrasis*.⁵³ Además de que en el texto se vuelven también anclajes a la realidad. Ya vimos cómo la cita anterior además de contextualizar el momento en que fue tomada la foto, re-escribe el breve texto que el abuelo de Austerlitz ha estampado en ella. De este modo se nos permite ver cada vez con más detalle, entre los sentimientos surgidos del espectador-referente, los elementos de composición de la fotografía y su contexto. Las palabras en este caso, son más emotivas y nos hacen ver como con una lupa elementos antes banalizados por la mirada. El texto intercala, de vez en cuando, elementos no sólo descriptivos sino vinculados a la función de la memoria. Los botones, la pluma del sombrero, los pliegues del traje y de las medias son

⁵⁰ Dicho término se verá en mayor detalle en el capítulo sobre el ejemplo de una *ecfrasis* más tradicional.

⁵¹ “bring it before the eye” dice Robillard en su introducción a *Pictures into Words*.

⁵² *Vid.*, Robillard, 1998:10

⁵³ (Robillard, 1998:12)

descritos casi como objetos artísticos. La palabra aparece como el verbo en su esplendor que dignifica lo que nombra. Las descripciones en conjunto nos tornan a percibir la fotografía como si se tratara de una pintura.⁵⁴ Evidentemente esto es posible porque quien reconstruye lo que sus ojos han visto, de manera directa o en el imaginario, ha tomado su tiempo también en los detalles ennobleciéndolos. Es cierto que la imagen de Austerlitz niño no está ausente, sin embargo, denominamos tal descripción como una *ecfrasis*, puesto que ésta es un medio con que se pule, como si de una escultura se tratara, no sólo la escritura sino la imagen misma de “lo visto” en que cada borde es digno de agudizarse o redondearse.

4.3 En la fotografía el poder de la autenticación sobrepasa el poder de la representación. La débil frontera entre el montaje y el mensaje verdadero.

Tanto la obra de Sebald como la identidad de su personaje Austerlitz están compuestas, simultáneamente, por elementos visuales y lingüísticos los cuales, muchas veces, podrían ser catalogados como *collages* de géneros que se acomodan a las exigencias del autor y a una posible respuesta prevista por él, respecto a sus lectores-espectadores. Además, en la misma diégesis, Sebald, habla explícitamente de un montaje y con ello pone un ejemplo de la doble utilización de la “manipulación de objetivos y sujetos”.⁵⁵ A pesar de que Sebald señala que “nadie puede reconstruir una novela familiar mejor que una imagen”,⁵⁶ él mismo

⁵⁴ Elementos gráficos que “se meten por los ojos”, la representación efrástica resulta ser igual de visceral y conmovedora que la pintura misma. El enfoque subjetivo señala además un *punctum*, concepto establecido por Roland Barthes, que tiene que ver con lo que surge de una escena y que viene a clavarse de manera aparentemente azarosa en el espectador, puede llenar toda una foto o ser un detalle que es íntimo y a menudo innombrable.

⁵⁵ “El montaje es el proceso que se utiliza para ordenar los planos y secuencias de una película, de forma que el espectador los vea tal y cómo quiere el director. La manera de colocar los diversos planos puede cambiar completamente el sentido, y por lo tanto el mensaje, de una película.”
<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/montajecine.htm>

⁵⁶ Esto lo dijo en una entrevista realizada por José María Pérez Gay.
<http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Sebald.htm>

lo pone en duda cuando habla sobre la ciudad de Theresienstadt⁵⁷, que de gueto pasó a ser un campo de exterminio y, posteriormente, se revistió como escenario de un montaje de propaganda nazi. Transformaron dicha ciudad para rodar el filme “documental” cuyo título “El Führer regala una ciudad a los judíos” nos revela, a manera de la mofa más injustificable, la farsa de los nacionalsocialistas (Sebald, 2002:246). Lo visual como testimonio fidedigno se pone, entonces, en tela de juicio. Cuando José Luis Barrios habla sobre el cine –y refiere la observación de Rancière, a propósito de la historia del cine de Godard, quien sugiere que la esencia del cine es “estar presente”– añade que debió estar presente en Auschwitz, pero que no sólo no lo estuvo, sino que hizo del engaño la condición misma de producción de presencia. Al menos en dos sentidos: el que tiene que ver con la propaganda como condición de representación y el que se relaciona directamente con Hollywood como producción onírico-simbólica del poder.⁵⁸ Barrios señala también el aspecto cambiante de los desarrollos tecnológicos y su relación con el mensaje representado: “En la modernidad [...] el dispositivo maquínico es la fotografía y el cine; con ellos la función y el valor de la representación cambian, introducen en ésta dos elementos inéditos: el problema de lo indicial de la imagen y la conversión de la narración en montaje.” (Barrios, 2010: 25)

Se añade entonces a la esencia no estática del cine, la cuestión bipolar de la fotografía en cuanto a si su motivación inicial es la estética o la ética. Si por un lado, “la cámara que cambió al mundo” hace que algo se convierta en “real” protegiéndonos empero del “efecto real” –el sufrimiento visto a través de una cámara, sea montaje o realidad, provoca una

⁵⁷ Apéndice: Fig.6

⁵⁸ *Cfr.*, Barrios, 2010:47.

reacción o percepción muy diferente de la que tendríamos directamente con los hechos— por otro lado, es un medio fácil de usar con alevosía en su versión más activa. Sin embargo, el panorama sobre la imagen se amplía por su complejidad pues también es cierto que, como escribió Susan Sontag, la fotografía confiere importancia a los acontecimientos y los vuelve memorables, además de su capacidad de aprovechar la sincronía de elementos y la diacronía del evento que retrata.⁵⁹

Un ejemplo comparativo, pero por el contraste en su finalidad, lo podemos observar con la polémica fotografía “Un miliciano que cae”⁶⁰ de Robert Capa, la cual, aunque mucho se adujo acerca de su falsedad como montaje, se volvió un emblema de la experiencia que tuvo un “colectivo”. Esto, porque en periodos de opresión lo individual se reduce a motivos comunes, y es así que, no se mide con la vara de lo acontecido sino con lo simbólicamente representable. Podemos juzgar que, pese a la regla del fotoperiodismo que no permite “manipular” el objetivo, la fotografía de Capa bien puede, pese a ser un supuesto montaje, emitir una historia⁶¹ “válida” o “correcta” gracias a un discurso retórico, que muestra de manera “manipulada” una “realidad” incuestionable, la de la guerra civil española. El *ethos* del garante, como un recurso de la publicidad, o de apertura pública, no sólo está dedicado a la estética sino también a la ética. Así por medio de la fotografía logra persuadir al

⁵⁹ “La obra de los mejores fotógrafos comprometidos socialmente es a menudo condenada si se parece demasiado al arte. Y a la fotografía tenida por arte se le puede condenar de modo paralelo: marchita la emoción que nos llevaría a preocuparnos. Nos muestra acontecimientos y circunstancias que acaso deploremos y nos pide que mantengamos distancia. Nos puede mostrar algo en verdad horripilante y ser una prueba de lo que es capaz de tolerar nuestra mirada y que se supone que debemos aceptar. O a menudo simplemente nos invita -y esto es cierto en casi toda la fotografía contemporánea más brillante- a fijar la vista en la banalidad. Fijar la vista en la banalidad y también paladearla, recurriendo precisamente a los mismos hábitos de la ironía que se afirman mediante la surrealista yuxtaposición de consabidas fotografías en las exposiciones y libros más refinados.” (Susan Sontag en *Sobre la Fotografía*)

⁶⁰ Apéndice: Fig.7

⁶¹ Hay que advertir aquí que la fotografía del “miliciano muerto” tiene también una narrativa al ser parte de una secuencia de fotos.

espectador, para quien “el miliciano muerto” se vuelve el símbolo de una ideología. Si por otro lado, pensamos en lo que dice Ricoeur sobre la esencialidad de lo verdadero se puede aducir a la porción de “falsedad válida” por una intención de justicia: “Además, a lo largo del debate de la sofística, el estatuto epistemológico y ontológico otorgado a la falsedad presupone la posibilidad de sustraer el discurso verdadero al vértigo de la falsedad y de su real no-ser. De este modo, se preservan las posibilidades de un ícono verdadero.” (Ricoeur, 2010:29) Retomemos entonces la idea del montaje para determinar qué es lo más importante para la memoria, si la representación de la verdad o la de la justicia. ¿Cuál es la diferencia existente entre las razones de “artificio” de un Hitler que optó por la forma de un documental –(medio cuya base es supuestamente la “objetividad”) para presentar a través de un montaje un campo de concentración como una ciudad del arte y la cultura judía– y la de Capa quien pese a su fotografía “manipulada” enfatizó o simbolizó mejor una “realidad” de su tiempo?

4.4 Ojos y mirada, interpretaciones acerca de la primera foto en *Austerlitz*

Hay que tomar en cuenta que luego del juicio de Theodor Adorno que estipulaba en 1949 que escribir poesía después del Holocausto era impensable, muchos intelectuales cuestionaron la posibilidad de que se pudiera seguir escribiendo en alemán una obra literaria. Pero escritores alemanes como George Steiner, Günter Grass o Paul Celan, entre otros, desmintieron tal aseveración al seguir escribiendo en el idioma usado por los nazis. Este último, como ya vimos, fue un poeta judío en lengua alemana que asimiló que como escritor la única lengua que no le permitiría mentir sería la materna. Celan aclara tajantemente que un poeta no puede dejar de escribir “ni siquiera cuando es judío y la

lengua de su poesía es el alemán” (*apud.*, Felstiner, 2002:101). Incluso Sebald mismo, que aunque se auto-exilió disgustado por el olvido y angustiado por el silencio en Alemania sobre tal hecho histórico, siguió escribiendo en alemán. Ambos exiliados adoptarían su idioma como patria. ¿Sería un escrito de Adorno lo que llevaría a Sebald a escribir?, ya que curiosamente su primer escrito es un poema cuyo título parece parafrasear o parodiar el ensayo de Adorno “After Auschwitz”. “After Nature” de 1988, es un poema a manera de tríptico al que Sebald llama “poema rudimentario”, en el que se detiene a contemplar la relación del hombre con la naturaleza, además de dedicar una parte de él a recordar a Matthias Grünewald, en un tiempo en que ya se perseguía a los judíos, un aspecto relevante es, que en la tercera parte de esta obra el objetivo principal del personaje es contemplar el cuadro “La batalla de Alejandro” de Altdorfer.

Con este primer poema Sebald se inscribe en la lista de escritores con tendencia a escribir sobre obras artísticas, además de hacer uso de la *ecfrasis*, la comodidad adquirida al posar sus ojos en un cuadro lo lleva a sentirse en casa en un tiempo y espacio que no le tocó vivir. Dice por ejemplo: One of the first things I wrote was a long prose poem [After Nature] about the early sixteenth-Century painter Matthias Grünewald, about whom we know hardly anything at all apart from his pictures. And it’s these lacunae of ignorant and the very few facts that we have that were sufficient somehow for me to move into this territory and to look around there and to feel, alter a while, quite at home. (Schwartz, 2010:42)

A estas alturas se puede entender mejor la utilización de las fotografías en la obra de Sebald, para complementar, a manera de hibridación, lo que las palabras por sí solas no pueden. Y qué mejor que escuchar en las propias palabras del autor en respuesta a una de

las preguntas planteadas por Pérez Gay durante una entrevista sobre la concepción de su obra: “La fotografía dice muchas veces más que las páginas de un texto. Klaus Theweleit y Alexander Kluge fueron para mí profundas experiencias y enseñanzas de lectura, procesos de aprendizaje invaluable y complicadísimos, porque me abrieron los ojos y me revelaron los nexos secretos entre texto e imagen.”⁶²

Los puntos en común que tienen autor y personaje –en el que muchas veces se hacen eco en cuanto a la apreciación de la fotografía– ayudan a establecer la función que desempeñan las imágenes en la memoria en general y, particularmente, en la composición de la obra. Varias veces se habla sobre las tinieblas. Cuando Austerlitz habla del arcano de la ciudad-museo de Theresienstadt se refiere a las tinieblas que se resguardan tras las ventanas ciegas y los portales, mientras que el narrador habla de los filósofos que penetran tinieblas que nadie osa penetrar, como si el mirar incluso lo más oscuro pudiera iluminar al humano: “Lo más inquietante, sin embargo, me parecieron las puertas y portales de Terezín, que todos como creí observar, cerraban el acceso a una oscuridad nunca penetrada por nadie [...]” (Sebald, 2002:192)

No es casualidad que las primeras imágenes en *Austerlitz* expongan ojos.⁶³ Ojos de aves preceden a los de humanos, este orden es útil para realizar una comparación. El escenario inaugural de la historia es un Nocturama de Amberes, y en él la oscuridad está creada artificialmente. Esta falsa oscuridad alude al silencio sobre el exterminio o a la ignorancia. Se puede entender entonces, eufemísticamente, que los filósofos se guían entre la ignorancia gracias a la luz que emana de sus propios ojos, tal como las aves nocturnas lo

⁶² Entrevista realizada por José María Pérez Gay. <http://www.dooos.org/articulos/entrevistas/Sebald.htm>

⁶³ Apéndice: Fig. 8 y 9

hacen sabiamente entre las sombras. Primero el narrador en *Austerlitz* señala: “Por lo demás, de los animales que albergaba el Nocturama sólo recuerdo que varios de ellos tenían unos ojos sorprendentemente grandes y esa mirada fijamente penetrante que se encuentra en algunos pintores y filósofos que, por medio de la contemplación o del pensamiento puros, tratan de penetrar la oscuridad que nos rodea.” (Sebald, 2002:9)

Luego Austerlitz dice casi como un eco: “Sin cesar pensaba únicamente: una frase así es algo que sólo supuestamente tiene sentido, en realidad, en el mejor de los casos, provisionalmente, una especie de excrecencia de nuestra ignorancia con la que, como algunas plantas y animales marinos con sus tentáculos, tanteamos a ciegas en la oscuridad que nos rodea.” (Sebald, 2002:126-127) Con esta cita referente a los ojos y a la visión se plasma el primer guiño que nos indica la importancia que para el autor tiene lo visual y la función escópica del ojo que mira. Así, la relevancia no recaerá sólo en lo observado y fotografiado sino también en el observador. Aquí podemos fundamentarnos en la teoría de Lacan quien determinó que también la imagen se vuelca tangible por la *grafia* impresa en la foto, teoría que está fundamentada en el psicoanálisis y la pulsión escópica del ojo.

[...]en el campo escópico la mirada está fuera, soy mirado, es decir soy cuadro [...] Esta función se encuentra en lo más íntimo de la institución del sujeto en lo visible. En lo visible, la mirada que está afuera me determina intrínsecamente. Por la mirada entro en la luz, y de la mirada recibo su efecto. De ello resulta que la mirada es el instrumento por el cual se encarna la luz y por el cual –si me permiten utilizar una palabra, como suelo hacer, descomponiéndola– soy *foto-grafiado*. (*apud.*, Barrios, 2010:23)

Lo metafórico que se infiere de estas imágenes es la doble mirada de una imagen impresa y no la inmediatez de su lectura. Al ir a observar aves nocturnas, también sus ojos nos ven, nuestra mirada frente a esas dilatadas pupilas nos reflejan; así la mirada que lee convierte lo recorrido del otear físico en un mundo también interno, como uno se descubre

en una especie de diálogo con lo otro frente a un libro abierto. Las fotografías entonces vuelven a sus lectores testigos a la vez que son ellas mismas cuadros testimoniales. Sin lugar a dudas resulta singular que un par de esos ojos sean los de Wittgenstein, cuya apariencia, señala el narrador anónimo, le recuerda a la de Austerlitz. Tal idea le viene a la cabeza cuando este último le cuenta sobre la mochila que fielmente trae consigo durante sus viajes y que es muy similar a la del filósofo alemán. Pero el parecido físico con este pensador y la similar “expresión de espanto”⁶⁴ deben extenderse al concepto de los límites del lenguaje verbal, porque al parecer Austerlitz como fotógrafo busca también un nuevo lenguaje representacional más íntimo que el que ha conseguido con sus escritos.

4.4.1 Del fragmento-microcosmos del instante individual al complejo-macrocosmos del tiempo histórico en los primeros “pininos” fotográficos de Austerlitz

Cuando Barrios señala que “el fragmento-instante pasa a ser así el momento visible del terror que se explica por su imposibilidad de ser narrado, antes bien su presente se abisma por la comprensión del montaje no como linealidad sino como fisura del tiempo que restituye la imagen al puro acontecimiento” (Barrios, 2010:48), está visualizando fotografías de eventos de agonía o muerte. Sin embargo, podemos inferir también el terror de no poder asir ninguno de los instantes de nuestros días, la esencia de las cosas y de las formas que vemos o palpamos. Al hacer Austerlitz sus primeras fotografías dirige los disparos de su cámara Ensign hacia fragmentos, los pequeños motivos, como si de palomas mensajeras se tratara.

⁶⁴ *Vid.*, Sebald, 2002:55

Principalmente me ocupó desde el principio la forma y la introversión de las cosas, la curva de una barandilla de escalera, la moldura del arco de piedra de una puerta, la inconcebiblemente exacta confusión de la paja de un haz de hierba seca. Hice copias de cientos de esas fotos en Stower Grange, en su mayoría de formato cuadrado, pero siempre me pareció inadmisiblemente dirigir el visor de mi cámara hacia personas aisladas. Me cautivaba siempre especialmente en el trabajo fotográfico el momento en que se ve surgir del papel impresionado, por decirlo así de la nada, las sombras de la realidad, exactamente como los recuerdos, dijo Austerlitz, que emergen en nosotros en medio de la noche y se oscurecen rápidamente para el que quiere sujetarlos, como una copia fotográfica que se deja demasiado tiempo en el baño del revelado. (Sebald, 2002: 79-80)

Con tales acercamientos, a manera de *zoom*, Austerlitz parece indagar a fondo a pesar de abarcar poco con su mirilla. Con este acto de fotografiar resguarda algo que en su esencia se le desvanecería, pese a ser motivos estáticos, la esencia se halla en la experiencia del presente detenido, lo que recuerda al “aquí y ahora” del budismo. Estas imágenes semi abstractas por su economía de elementos y demarcadas en espacios cuadrados guardan similitud con el proyecto realizado por Sebald y su amigo el grabador Jan Peter Tripp. Sin embargo, aquí se trata de las palabras de Sebald que como experto escritor crea textos que en su laconismo nos remiten a los haikus japoneses. En el libro conjunto, cuyo título explícito, “Sin contar”, poeta y artista exploran detalles de la realidad y rescatan momentos que hubieran sido consumidos por el tiempo. Los textos quizás por su brevedad resuenan lapidarios y parecen eternizar como instantáneas fotográficas momentos efímeros a los cuales, empero, podría dárseles el calificativo de epifánicos. Estos acompañan grabados que también han reducido sus motivos a los de los ojos humanos. El libro fue concluido por Tripp quien vio en el diálogo de la escritura y el grabado la potencialidad de la armonía: “El proyecto de hacer un libro en común había nacido ya hacía algunos años; la finalidad que se exponía era que texto e imagen no se explicaran ni se ilustraran el uno al otro, sino que entablaran un diálogo en el que cada uno tuviera su propia resonancia.” (Sebald, 2007:76)

Sin embargo, en la obra que a nosotros nos ocupa, el soporte de la memoria está dado por un medio no técnico como el grabado, sino tecnológico, cuya aparición ha revolucionado el concepto de representación e imagen: la fotografía. Los apuntes del narrador de *Austerlitz* toman la forma de registros, pero también las fotografías que le son concedidas por Austerlitz –tomadas por él o de archivos institucionales o familiares – son el medio a través del cual las demás imágenes, sean del tipo que sean, quedan “retratadas”. La falta de creencia en el lenguaje creado por signos está encarnada por el personaje Austerlitz; al unísono, es el eco de la propia voz de Sebald que está justificando su uso de lo visual en una obra literaria. No se puede atribuir repercusión sólo a lo expuesto por signos lingüísticos porque es también lo revelado en las fotografías lo que lleva a Austerlitz a reflexiones filosóficas. El narrador, por su parte, ordena las imágenes como partes de un rompecabezas, el resultado final es un álbum de la memoria que nos va indicando a veces “con detalles” los procesos y retrocesos de la historia. La novela, por otro lado, tiene como protagonista a un historiador de arquitectura y las artes quien encuentra signos para descifrar su propia historia, por ejemplo, en una simple pared carcomida o la de la Historia en el deterioro de edificios y monumentos.

Si pensamos en *À la recherche du temps perdu*, Marcel Proust nos cuenta algo muy similar cuando el escritor Bergotte, estando muy enfermo, decide visitar una exposición del pintor holandés Vermeer a fin de contemplar una obra en especial: “La vista de Delf”. Al estar ahí lo que le interesa contemplar dentro de este cuadro es, particularmente, un fragmento de la tela pintado en color amarillo. El narrador escribe que el escritor notó por primera vez unas pequeñas figuras azules, también que la arena era rosa y, finalmente, reparó en la preciosa sustancia del pequeño fragmento de pared amarilla. Su enfermedad se agravó por fijar su mirada como la de un niño que mira una mariposa amarilla que desea

atrapar en el precioso fragmento de pared. Antes de morir reflexiona que así es como hubiese escrito él, ya que sus últimos libros eran muy secos, debió pues de haberlos abordado con más capas de color, de haber hecho su lenguaje precioso en sí mismo como ese pequeño fragmento amarillo en el cuadro. Como vemos a partir de la reflexión que le motiva este cuadro, el protagonista realiza un replanteamiento sobre su propio trabajo de escritura. Esto puede hacernos pensar en el mismo cuestionamiento de Sebald como escritor, quien del fragmento visual y narrativo salta a la conformación y la formulación lingüística de una idea del paso del tiempo y de la memoria; o en el de su personaje Austerlitz, para quien minúsculos motivos o el acercamiento a detalles son fundamento suficiente para creer en una historia individual como parte de un constructor general. Las fotografías muchas veces tomadas por él enmarcan objetos o detalles sin gloria, pero que al ser objetos de reflexión y contemplación adquieren un carácter casi metafísico. Es como el instante de una epifanía que atrapada en un instante individual revela misterios universales. Ejemplificamos esto con la frecuente mención en *Austerlitz* de la obra del pintor Turner, quien al hacer acuarelas plasma, al estilo de los impresionistas, la luz que amenaza con perderse en el tiempo.⁶⁵

Las pocas figuras oscuras, los grupos de álamos, el raudal de luz sobre el agua y el macizo de Cader Idris al otro lado eran los elementos de una escena de despedida que, curiosamente, volví a descubrir en uno de los rápidos dibujos a acuarela con que Turner anotaba a menudo lo que tenía ante los ojos, ya fuera sobre el terreno o bien luego, mirando al pasado. El cuadro, casi insustancial, que lleva el título de *Funeral at Lausanne*, data de 1841, es decir, de una época en que Turner apenas podía viajar y cada vez lo ocupaba más el pensamiento de su mortalidad, y quizá por eso, cuando algo así como aquel pequeño entierro en Lausana surgía de su memoria, trataba de capturar rápidamente con unas pinceladas visiones que, en seguida, volverían a evaporarse. Sin embargo lo que me atrajo especialmente en esa acuarela de Turner, dijo Austerlitz, no fue sólo la semejanza de la escena de Lausana con la de Cutiau, sino el recuerdo que despertaba en mí del último paseo que di con Gerald a

⁶⁵ Walter Benjamin en su "Breve tratado sobre la fotografía", dice que el motivo de la "superioridad" de la fotografía sobre la imagen pictórica se halla en esa captación del momento tal cual era de manera instantánea.

principios de verano de 1966, por los viñedos que hay sobre Morges, a orillas del lago Lemán. (Sebald, 2002:112-113)

La cita anterior es una de las mejores para ejemplificar cómo funciona la imagen en la memoria. Al igual que en la acuarela de Turner, una cosa lleva a otra. Lo concreto se halla en las líneas del bosquejo, lo indefinido abre paso a nuestra propia imaginación sobre algo que ya conocemos, así funciona la memoria *preceptual* por la que podemos identificar objetos que reconocemos aunque estén incompletos. Por otro lado, se muestra lo efímero, algo que tortura tanto al artista como al mortal común, como lo que morirá sin ser impreso. Esto corresponde al punto de vista de Gerald, amigo de Austerlitz, quien le señala que frente a una ventana abierta no puede pensar con claridad pues el espectáculo nunca repetido lo conmociona. Y lo que le cuenta parece ser la misma vivencia de Turner ante los escenarios siempre cambiantes que, nunca capturados en su fugacidad ni en la memoria ni en el lienzo, convertía en paisajes estáticos:

Todas las formas se disolvían en una neblina gris perla; no había contrastes ni graduaciones, sólo transiciones fluidas, con pulsaciones de luz, un único desdibujamiento del que sólo brotaban aún los fenómenos más fugitivos y, curiosamente, de eso me acuerdo muy bien, fue precisamente el carácter fugitivo de esos fenómenos lo que me dio entonces una sensación de eternidad. (Sebald, 2002:98)

4.4.2 Travesías: La falta de secuencia en una historia y su vínculo con la memoria aleatoria.

George Steiner se pregunta en su libro *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento* si es posible pensar de manera secuencial. ¿Es en realidad posible ‘pensar en línea recta’? (Steiner, 2007:23). De acuerdo a esto, sólo logramos concordar los pensamientos al exteriorizarlos, porque en nuestra cabeza los pensamientos, ideas y recuerdos se disparan sin temporalidad, en una hacinación y caos. ¿Sería exacerbado decir

entonces que lo comprensible y lo ordenado es antinatural? Según los neurocientíficos, la ventaja de la memoria es que ayuda a conformar una personalidad consolidada, pues una innumerables puntos sin los cuales nuestra conciencia se desintegraría. Por ello es natural que, sin orden secuencial, las palabras y las imágenes –las dos formas narrativas en que se apoya Sebald– busquen el ajuste necesario que dé coherencia a la herencia del pasado. Aquí es importante volver a mencionar que dicha historia de transición –en la que el personaje va descubriendo su pasado al que se rehusaba por miedo a la carga que representaría el conocimiento de la experiencia y muerte de sus progenitores en manos de un régimen que cometió genocidio y al que nadie detuvo– se da con una doble narrativa; la verbal y la visual, en la que ambas se compaginan para ofrecer al lector-espectador una dosis de memoria histórica y personal coherentes.

La historia y la memoria de Austerlitz oscilan a la par así que se pregunta ante su oyente: “¿Pero dónde, añadió al cabo de un momento, debo reanudar mi historia” (Sebald, 2010:122). Los relatos de Austerlitz además se van ramificando en otras historias, en las de sus padres Agáta y Maximilian, la de su amigo el aviador Gerald y su madre Adela, la de su misterioso amor Marie de Verneuil, o, incluso, en las historias sueltas de otros judíos en guetos o campos de concentración. De esta manera la latencia de la memoria en imágenes pasadas y al parecer olvidadas se verá ejemplificada por la reestructuración de ellas en el “presente” de la memoria de Austerlitz. Con cada evocación, con cada uno de los elementos externos presentes surgen las huellas internas ausentes por una memoria reprimida. Así para la re-presentación de la memoria –y entiéndase aquí la *representación* en tanto “volver a presentar” un hecho ya ausente o “traer al presente” uno ya pasado– se pueden usar diferentes tipos de imágenes externas o internas, pero al fin y al cabo,

evocadoras.⁶⁶ Hay que entender, empero, que la representación es la repetición de lo reproducible como verdadero (*Vid.*, Barrios, 2010:17). Este “volver” empero no se reduce a sucesos sino que también puede implicar una experiencia ya “padecida” en el caso de que estemos hablando de una memoria individual y no de una histórica.

El azar de los impulsos externos que desembocarán en evocaciones internas lo llevan por un camino tortuoso y torturante. Austerlitz dice respecto a esta circunstancial forma de recordar: “De Pilsen, donde nos detuvimos algún tiempo, sólo recuerdo, dijo Austerlitz, que salí al andén y fotografié el capitel de una columna, porque había desencadenado en mí un reflejo de reconocimiento” (Sebald, 2002:223). De la misma manera, la fotografía de su madre y muchas otras imágenes trazan el camino de su historia que muchas veces se ha convertido en laberíntica, alternándose en ser él mismo una especie de Dédalo y Minotauro. Debido a que esta historia nunca es contada en línea recta –sino que son los vaivenes de la memoria y el olvido, las incertidumbres y las certezas recogidas por las investigaciones de Austerlitz los que conforman los tiempos de la narrativa– es difícil no perder asociaciones entre sí.

V. Imagen e *Imago*/Memoria e imaginación. El *punctum* barthiano en una toma filmica.

La herencia griega fue la que nos instó a creer en la configuración de la memoria en imágenes (Ricoeur, 2010:21), por ello concibió a la memoria, pese a estar llena de *imago*, como un camino a la verdad. Cuando Austerlitz comienza a desempolvar su memoria, encuentra en las fotografías una especie de báculo, y en cada encuentro con su interlocutor

⁶⁶ Esto se vera mejor ejemplificado al abordar los temas de la memoria en las neurociencias y al adentrarnos en las figuras como la efrasis o la hipotiposis.

proporciona una serie de datos episódico-autobiográficos orales que se apoyan en ellas. Sin embargo, aunado a la vulnerabilidad de una memoria traumada, en ciertos casos las fotografías serán motivo de una excesiva búsqueda sobre-interpretativa. Así, comienza un recuento retrospectivo a través de imágenes que funcionan como afiches y que lo dividen en las tres categorías ricoeurianas: lo concreto, lo recordado y lo imaginado.

Respecto a estas tres directrices, se encuentra una problemática delimitativa, la cual podemos ejemplificar con los siguientes postulados. Por un lado, cuando Sartre dice: “Si recuerdo un acontecimiento de mi vida pasada, no lo imagino, *me acuerdo* de él, es decir que no lo planteo como *dado-ausente*, sino como dado-presente en el pasado”, parece querer establecer simplemente el espacio temporal de un hecho recordado por un “yo”, lo cual lo separa a la vez, de la “acción” misma del recuerdo. Sin embargo, el egiptólogo Assmann abre más el horizonte de expectativas, y es el mismo tiempo pasado quien toma la batuta, para él, el “pasado no es “recibido” sencillamente por el presente, sino que el presente es “visitado” por el pasado y éste a su vez es modelado, inventado, reinventado y reconstruido por el presente”.⁶⁷ Con ello nos hace partícipes de la consolidación de la teoría neurocientífica, que por un lado, incluye tanto al sujeto de la acción como al evento recordado.⁶⁸ El humano no es dueño ya de lo que ha quedado atrás, pero puede, por la evocación presente transformarlo, y es entonces cuando la imaginación juega un papel activo y relevante. Austerlitz va tanteando a diestra y siniestra, entre la oscuridad del recuerdo y la luz de la esperanza. En medio de un campo de concentración su padre conserva la cordura y el temple. “Además, veía a mi padre, siempre con su bonito traje y su

⁶⁷ Jann Assmann, *Moisés el Egipcio, o.c.*, p. 23-3

⁶⁸ *Vid.*, Schmidt-Welle, 2012.

sombrero de terciopelo negro, derecho y tranquilo entre toda aquella gente asustada” (Sebald, 2002:257). Se ha internado en esa especie de submundo de la ciega esperanza, si voltea para comprobar “la tangibilidad” de su recuerdo, este desaparecerá. Es esta memoria atormentada el blanco de las críticas racionalistas de la memoria para quien “imaginar no es acordarse”: “Sin duda, un recuerdo, a medida que se actualiza, tiende a vivir en una imagen; pero la proposición recíproca no es verdadera, y la imagen pura y simple sólo se transportará al pasado si efectivamente fui a buscarla al pasado, siguiendo así el proceso continuo que la llevó de la oscuridad a la luz” (*apud.*, Ricoeur, 2010:76). Austerlitz sabe en el fondo que su memoria es falsa, es la imaginación quien le permite recordar a su padre así, en una imposibilidad latente.

La imaginación de Austerlitz toma entonces otro camino, busca pruebas en la concreción de la imagen. El efecto de memoria *priming* impresa en la inconciencia es muy similar al que se aprecia cuando tiene un *déjà vu* visual en el teatro de Praga donde su madre había actuado, ver la punta de un zapato de lentejuela azul, resulta casi una visión fantasmagórica y espeluznante. Debido a que la imagen percibida en ese momento presente es una visión pasada que está guardada en su memoria de manera inconsciente.

[...] y de repente creí divisar, entre la cabeza de uno de los músicos y el cuello de un contrabajo, en la clara franja de luz que había entre el suelo de tablas y el borde del telón, un zapato azul celeste, bordado de lentejuelas plateadas. Cuando hacia la tarde del mismo día visité a Vera por segunda vez en su vivienda de la Sporkova y, en respuesta a una pregunta, me confirmó que Agáta, con su vestido de Olimpia, había llevado efectivamente unos zapatos azul celeste con lentejuelas, creí que algo me estallaba en la cabeza. (Sebald, 2002:163-164)

La analogía que, consecuentemente, se puede establecer, entre el objeto fetiche teorizado por el psicoanálisis y el concepto de *punctum* acuñado por Roland Barthes, crea además un vínculo inédito entre los campos de la clínica y el de la estética, lo que hace

posible pensar de otra forma la causa creativa artística, así como el estatuto de la mirada en su careo con el objeto. Lo concreto ha llegado a los ojos por una imagen mental, pero no por los “objetos reales”, pues a falta de ésta se presenta una imagen tangiblemente ausente. Las siguientes citas nos llevan a emparentar este efecto de la memoria y la imaginación, con el que se logra con la fotografía cuando el referente ha muerto. Barthes, quien define fotografía “como una nueva forma de alucinación, falsa a nivel de la percepción, pero verdadera a nivel del tiempo” (Barthes,2009:194), parece coincidir con la definición que da Ricoeur respecto al acto de imaginación, “como un acto mágico, un encantamiento destinado a mostrar el objeto en el que se piensa, las cosa que se desea, de modo que uno pueda tomar posesión de él” (Ricoeur, 2010:77). La memoria “ejercida” tiene que ver con el uso que se le da a una memoria, que no sólo nos ha asechado a nosotros sino que ha sido “buscada” por nosotros.

Aquí hay que hacer un breve paréntesis para asociar el *pathos* o afección que conlleva todo recuerdo y que ya argumentaba desde la antigüedad Aristóteles en el *Filebo* de Platón (*apud.*, Ricoeur, 2010:31). Esto se puntualiza en relación a Austerlitz y sus reflexiones (*panthemata*) que están relacionadas la mayoría de las veces con el padecimiento. Porque el recuerdo no siempre visita de manera azarosa a Austerlitz, y tampoco lo hace siempre en forma de una “memoria feliz”, él se ve forzado a buscarlo tal como lo haría cualquiera con el afán de reunificar fragmentos que, aunque punzantes y “traumáticos”, harían más completa su identidad. Así la fotografía puede emitir un determinado *ethos* por sus imágenes, y estar vinculada, gracias al *punctum*, con el *pathos* y la imaginación del espectador. Por un lado, es este *punctum* el que asecha para clavarse en el espectador, y, por otro, es éste último quien se apropia de manera inconsciente de este tipo de punzante

espina. Al poco tiempo descubre Austerlitz una fotografía en el archivo del Teatro de Praga que parece coincidir con el recuerdo oscuro de su madre, empero, esta vez es la foto real de su madre verdadera.

Como menciona Ricoeur no sólo se recibe una imagen del pasado, se busca y se hace (Cfr., Ricoeur, 2010:81). Austerlitz parece buscar y apropiarse de un punto en la imagen para recordar o imaginar. Si el verbo “recordar”, como señala Barrios, implica la duplicación del sustantivo “recuerdo”, se puede volver a recordar una fijación de la imaginación en las imágenes fotográficas, filmicas o pictóricas. Según Renner, Austerlitz descifra las imágenes en analogía a la fijación de Roland Barthes por la relación entre *punctum* y *studium*. Para entender estos conceptos concedemos sus definiciones dadas por el mismo Barthes: “the *punctum* – that prick and schock of recognition, that unique and very personal response to the photographic retail that attracts and repels us at the same time”. (apud., Hirsch: 1997:4)

Un ejemplo más, afin a esta fijación señala Rolf. G. Renner, puede verse cuando Austerlitz, buscando insistentemente a su madre en un film, a manera de *close up* ve ciertos detalles, un collar y una flor blanca prendida del pelo de una mujer, y precisamente por estos adornos, él se “prenda” de la idea de reconocer en esa mujer a su madre Agáta.⁶⁹ Las imágenes también filmicas se salen entonces de lo meramente documental y científico. Así como el desmontaje de Godard nos permite ver la imagen-movimiento, es decir, el tiempo a partir de la negatividad que supone el instante de la *picture in motion*, la supremacía del ojo como órgano nos hace tomar conciencia de la forma en que tal técnica nos fascina. La película vista en cámara lenta distorsiona la imagen y, otro tanto hace el

⁶⁹ Vid., Renner: 2010:50. Apéndice: Fig.10

espectador al respecto.⁷⁰ De la misma manera en que la escritura escapa a la secuencia, las imágenes técnicas escapan a la linealidad. Este tiempo interrumpido en cada toma fílmica que distorsiona la imagen, se ve representado con las fotos borrosas de ellas mismas, lo que le da oportunidad al personaje –a causa de esta falta de claridad– de asirse a lo que quiere ver. Las imágenes son vistas como piezas del rompecabezas de la memoria, pero al igual que ésta tampoco son fijas. Las imágenes se vuelven en este caso un abanico de posibilidades deformadoras y la memoria un caleidoscopio que con un mínimo giro modifica la versión anterior y los campos semánticos. No hay que olvidar tampoco que el estatuto de representación cambió con el surgimiento de las tecnologías de la visualidad. Y así, según José Luis Barrios en su libro “Atrocitas fascinans”, no sólo la fotografía sino también el cine y el vídeo, ponen en crisis la idea y la función de la representación, la cual no es ya el espejo de reflexión sino el agua turbia en la que ya no se puede distinguir entre imaginación y verdad:

Pero no sólo eso, al hacerlo también producen un cambio en la configuración de las formas del relato, es decir, de la historia y la literatura, así como en la conformación de los imaginarios culturales: Más allá de los sistemas establecidos de la visualidad, el potencial masivo de estas tecnologías de la representación trae consigo una transformación en la pretensión de verdad de la imagen. Indudablemente, la condición indicial de este tipo de imágenes configura una nueva dimensión en las relaciones entre visualidad, verdad, imaginación y fantasía, que será fundamental en el desarrollo posterior de la función de la memoria, el conocimiento, el deseo y la experiencia. (Barrios, 2010:15)

Si por último, “la mirada ya implica apropiación” como sentencia Lacan cuando habla sobre la “esquizia de la mirada”,⁷¹ y si el *punctum* barthiano es, a menudo, un detalle íntimo e innombrable que se clava incómodamente, pese a la primera atracción, el *studium* en oposición tiene que ver con la cultura y el gusto, que aún cuando está cargado de alguna emoción ésta es siempre racional, lo que le permite adecuarse a la cultura moral y política,

⁷⁰ Vid., Barrios, 2010:48-49

⁷¹ Vid., “Cuando falta la mirada”.

se entiende que el sujeto se apropia, con su carga neurocientífica, de cualquier mensaje, incluso verbalizado. Habría que preguntarse qué está más libre de interpretación semiótica, si la palabra con su discurso masculino en el tiempo o la imagen que impacta por su belleza en el espacio.⁷²

5.1 De la relación entre *ekphrasis* y *ekphorie*.

Es importante mencionar las relaciones entre varios conceptos que involucran a la palabra, a la imagen y a la memoria. La primera relación interartística entre palabra y obra plástica se puede ubicar con el surgimiento del epigrama, en tiempos en que, según Platón, el ojo era considerado el sentido privilegiado. Para los griegos “the epigram, in its primary use as a verbal inscription on sculpture or tombstone, implicitly acknowledged and set in place the subsidiary relation of its words to the work of plastic art that it accompanied (epi-gram) and sought verbally to represent – and, on occasion, to speak for, whether directly or enigmatically” (Robillard,1998:9). Curiosamente para críticos como Hugo Friedrich la *ecfrasis* es un poema cercano al epigrama, es decir, al sentido descriptivo, objetivo de la épica original. Ambos conceptos están relacionados con el *ars memoriae*, sin embargo, la disimilitud estriba en que mientras la figura retórica de la *ekphrasis* (*ecfrasis*) está abocada primariamente a la tradición de una narrativa oral –ya que su origen se dio a partir del afamado “Escudo de Aquiles”, objeto “existente” en la Iliada de Homero– la imagen mental del objeto existe por elementos de composición verbal, que tiene que ver con la denominada “*ut pictura poiesis*” basada en la narrativa visual, lo cual abre más diatribas sobre la palabra y la imagen. Actualmente el que la psicología defina a la imagen también como “una representación mental” ha implicado que la lista taxonómica se extienda más

⁷² Vid., Krieger, 1998.

allá de las imágenes meramente visuales, lo cual nos ayuda a entender más estas imbricaciones. Si las representaciones mentales pueden proceder de otros sentidos y no exclusivamente, del de la vista, habrá que entender también que ahí juega un rol importante no sólo la mnemotecnia sino también la memoria dinámica que las neurociencias llaman *ekphorie*. Ésta tiene que ver con el individuo que en cada evocación crea sus propios recuerdos dependiendo del estado anímico y el lugar en el que se halle. El neurólogo Hans J. Markowitsch, la redefine de la siguiente manera: “En 1904, la dinámica de nuestra memoria fue denominada *ekphorie* por el biólogo Richard Semon. Así, caracterizó un proceso mediante el cual los estímulos evocadores interactúan con la información almacenada, de tal manera que surge una imagen o una representación de la información en cuestión. Los estímulos evocadores pueden producirse por medio de asociaciones mentales o tener la forma de estímulos ambientales.” (*apud.*, Schmidt-Welle, 2012:19-20)

Curiosamente, para Kaete Hamburger los poemas (ecfrásticos) están tensionados entre el dominio de lo objetivo, lo descriptivo y la prevalencia subjetiva del enunciante. Ella se inclina por la última opción, es decir, que lo importante es dejar primar la mirada del observador (*Vid.*, Hamburger 1977: 233-239). Evidentemente en este caso, hay que hacer hincapié en que la *ecfrasis* no está considerada únicamente en su forma de poema, sino también como un tipo de semblanza en prosa, que abre las diatribas necesarias para ampliar el concepto de la imagen y la memoria. A partir de este punto hay que hacer un paréntesis y subrayar la diferencia entre las imágenes creadas por Sebald gracias a la *ecfrasis* que será definida, a *grosso modo*, no como “descripción verbal de un objeto artístico”, sino como la “representación verbal de una representación visual”⁷³ determinada por Heffernan. Optamos por ésta última definición porque contrario a la primera, que sólo

⁷³ *Vid.*, Heffernan, James, 1991. “Ekphrasis and Representation”.

está relacionada con la *descripción*, la segunda abre paso a la imaginación propia de la *representación*. No obstante, es importante mencionar que la *ecfrasis* está más interesada en narrativizar que en interpretar. La *ecfrasis* en este caso no funciona como con la fotografía (presente) de Austerlitz niño, sino con uno de los principios más acorde con su concepción “original” que estipula su “latencia” gracias a la ausencia de la imagen “real”. En este caso, la *ecfrasis* creada por el autor funciona sincronizadamente con la dinámica de la memoria (*ekphorie*) de su personaje Austerlitz. Es decir, así como la *ekphorie* en cada evocación, como señalan las neurociencias, transforma el recuerdo incesantemente, la *ecfrasis* de Austerlitz está conformada también por elementos de la memoria episódico-autobiográfica que afectan la imagen representada. Si los recuerdos nunca quedan estables y la imagen se vuelve una especie de epifanía, la *ekphrasis* y la *ekphorie* se vuelven una prueba de nuestra capacidad de imaginación. Hay que considerar además que si las imágenes de Austerlitz como niño le surgieron de libros e imágenes soñadas o imaginadas que lo alejaban de su memoria individual, de adulto, el doble efecto de la fotografía de estimular y congelar el tiempo, lo llevará a una serie de distorsiones de la memoria, pues al reunir elementos emocionales traumáticos vuelve a re-presentar el recuerdo y a reinterpretarlo; dependiendo de los motivos evocadores externos, se acerca incluso como observador de fotos documentales, a una serie de asociaciones subjetivas. Entonces sucede, como dice Ernst Gombrich, “que cada percepción visual ensambla el registro cultural con la orientación inconsciente.”⁷⁴

⁷⁴ (Renner,2010:51)

5.2 “Dijo X, dijo Austerlitz” / “dijo la imagen, dijo la palabra”

“[...]Se distinguía también de los restantes viajeros en que era el único que no miraba con indiferencia al vacío sino que se ocupaba en tomar notas y hacer dibujos [...]”
Narrador en *Austerlitz*⁷⁵

El objetivo de este capítulo es ampliar el concepto de *imagen* a partir de una ausencia visual externa en la que el arte de la palabra aparece proyectándola cual objeto, presente y asible también por nuestra imaginación. Así me centraré en uno de los muchos y enriquecedores elementos que conforman *Austerlitz*, cuya relación con la *imagen* está vinculada con la figura retórica llamada *ecfrasis nocional*. La tesis propuesta es un ejercicio de enumeración de los elementos o las “marcas textuales” que nos sugieren unos cuantos párrafos, para sobrepasar, ya sin temor, esta primera fase de indiferencia hacia la identificación de una *ecfrasis*. Algunas veces aparecerán las *ecfrasis* en sus versiones más clásicas y evidentes, y otras veces, cuando yacen escondidas pero latentes como una escultura latente en la piedra, habrá que desentrañarlas por su distancia con los modelos iniciales. Ahora bien, para explicar el título del capítulo “dijo la imagen, dijo la palabra” analizaré la presencia vívida de un cuadro del pintor flamenco Lucas van Valckenborch en la obra de Sebald; de tal manera que se entienda que el título proviene de una asociación generada en mí, por la oración “dijo tal⁷⁶, dijo Austerlitz” constante en la boca del narrador anónimo que, como interlocutor del personaje principal, añade siempre en su relato casi como una fórmula mágica que le da peso también a la *ecfrasis* como ese tejido textual en la que la imagen le antecede en su representación, por lo que “dijo la imagen, dijo la palabra” queda supeditado. Nosotros “lectores de Austerlitz” somos los interlocutores-espectadores de este primer narrador anónimo pero también en una segunda instancia los escuchas de los relatos

⁷⁵ (Sebald, 2002:11)

⁷⁶ El “tal” corresponde al nombre de quien le contó o dijo algo a nuestro héroe.

del mismo Austerlitz. De acuerdo a esto postulo otra manera de redefinir la *ecfrasis*, en donde “representar” toma la otra tangente de la raíz de la palabra y llega a ser “presentar lo ausente”, o, “traer al presente nuevamente una visión”, es decir, por un lado, puede tener que ver con introducir en nuestro “campo visual” algo que no está presente y por otro, traer al presente, en un sentido espacio-temporal algo que no conocemos.

Una de las *ecfrasis* más sobresalientes está dada por la “descripción” de un cuadro del artista Valckenborch. Esta manera “indirecta” que antepone como primera “lectura” la de la pintura de Valckenborch, y que es el origen de la descripción del personaje principal, en realidad, cumple a manera de los antiguos retóricos con una narración oral de carácter ecfástico. Ha sido en esta ocasión la palabra la que se ha dejado “fecundar” por la imagen. Antes de empezar con el análisis de la pintura de Valckenborch, aludiré la primera inferencia del imaginario por medio del cine y que tiene tintes ecfásticos. El narrador en *Austerlitz* reconoce y compara a éste de manera mimética con un actor: “Una de las personas que esperaban en la *Salle des pas perdus* era Austerlitz, un hombre que entonces, en 1967, parecía casi joven, con el pelo rubio y extrañamente rizado, como sólo había visto antes en Sigfrido, el héroe alemán de *Los Nibelungos* de Fritz Lang.” (Sebald, 2002:11)

Cautiva en este caso la “triple” analogía: por un lado tenemos la personificación de Sigfrido, el héroe de la obra literaria “Los Nibelungos” y, consecuentemente, éste caracterizado por el actor de la película, para terminar “reencarnado” en Austerlitz que se le asemeja y por lo que es recordado. Si la *ecfrasis* funciona a manera de espejo, es importante pensar entonces en la “trilogía mimética” que se halla en la vocalización que se desprende de la relación entre tres miradas que convergen: la de Austerlitz, el narrador y Sebald. Así, el eco de voces es a la literatura lo que la refracción a la imagen. Otra analogía se da con la

mención de un cuadro de Rembrandt en el que se representa el pasaje bíblico de la huida de la Sagrada Familia a Egipto y en el cual lo primero que buscamos son los esbozos que demarcan nuestro interés, ya persuadido por la lectura de *Austerlitz*, como dijo Aurora Pimentel en su texto sobre “El espacio y la ficción”⁷⁷ en donde advierte que al leer un texto ecfrástico nos dejamos seducir sólo por las marcas del escritor, así muchas veces dejamos de ver el entorno.⁷⁸

En una exposición de Rembrandt en el Rijksmuseum de Amsterdam, no había querido detenerse delante de ninguno de las obras maestras de gran formato, innumerables veces reproducidas, y en cambio había permanecido mucho tiempo de pie ante un cuadro pequeño, de unos veinte por treinta centímetros y procedente, por lo que recordaba, de la colección de Dublín, que, según la inscripción, representaba la huida a Egipto, aunque no había podido reconocer ni a la Sagrada Familia, ni al niño Jesús ni al animal de tiro, sino únicamente, en medio del brillante barniz negro de la oscuridad, un diminuto punto de fuego que todavía, dijo Austerlitz, tengo ante los ojos...(Sebald, 2002:122).

Así Austerlitz nos atrapa en su propia cosmo-visión e interpretación sensitiva del cuadro. Su mirada determina, como elemento “ausente” de la imagen, esa mancha lacaniana que toda imagen contiene en algún registro.⁷⁹ Entonces frente al cuadro nos detenemos a buscar en medio de la oscuridad un atisbo rojo, “un diminuto punto de fuego” (Sebald, 2002:122).

⁷⁷ Vid., Pimentel, 2001. “Ecfrasis” en *El espacio en la ficción*.

⁷⁸ Es un ejemplo, además muy poético, y que tiene que ver también, en cierta manera, con el enfoque subjetivo del *punctum*, concepto establecido por Roland Barthes, que, como ya vimos, tiene que ver con lo que surge de una escena, “eso” que viene a clavarse de manera aparentemente azarosa en el espectador, que puede llenar toda una foto o ser un detalle que es íntimo y a menudo innombrable.

⁷⁹ Vid., Barrios, 2010:26

5.2.1 Ejemplo de una *ecfrasis* “tradicional” creada por Sebald a partir del cuadro “Vista de Amberes con el Schelde congelado” de Lucas van Valckenborch

A partir de aquí me dedicaré a desglosar lo que será el ejemplo de un tipo de *ecfrasis* más tradicional, si consideramos que es la primera descripción o representación de una imagen que “brilla por su ausencia”. De dicha “carencia” del motivo pictórico (u objeto plástico) encuentra la palabra riqueza, en suma, es lo que hace posible la existencia formal de la figura retórica *ecfrasis*. La “trascendencia” de la oralidad surgida desde Homero⁸⁰ se apoya así, primeramente, en la escritura y, consecuentemente, en la imagen. Ahora bien, en este ejemplo no nos apegamos a un teórico en especial, pues al analizar los estudios tan diversos sobre la *ecfrasis*, y comparar definiciones de autores como Clüver, Mitchell, Robillard, Yacobi y Heffernan, vemos que para las *ecfrasis* encontradas en una obra literaria dependerá mucho una perspectiva subjetiva que sea posible fundamentar.

Mientras por su parte se extiende el término de la *ecfrasis* y se define más que como una “descripción” como una “representación” verbal de una representación visual. A manera de licencia, he osado dar mi opinión, para entender la *ecfrasis*, como “presentar lo ausente” y/o “traer al presente nuevamente una visión”; aquí amplió la lista de definiciones dadas y la concibo como una especie de “traducción de un medio a otro”, pues como ya vimos la *ecfrasis* no se reduce a los medios literarios y pictóricos, sino que una gama de artes entran en ella. Con todo esto se entiende perfectamente que no exista una teoría o método únicos para estudiar el concepto de *ecfrasis*, como tampoco para la traducción los hay, debido a que cada texto u obra literaria va a determinar en cierta forma, su propio método o definición.

⁸⁰ Más adelante retomaremos brevemente la relación que guarda Homero, con la tradición oral y su emblemática descripción del escudo de Aquiles, significó el surgimiento de la *ecfrasis*. Figura retórica que también encontraremos en la obra de Sebald.

Asimismo la *ecfrasis* del nivel y tipo que sea conformará, a partir de su estructura y sus funciones, un método específico y quizás innovador. Llegados a este punto es importante retomar la definición desarrollada por Clüver en la que la *ecfrasis* se vuelve “la verbalización de textos ficticios compuestos por signos no verbales”. Definición que abre la posibilidad de que sean más medios los que estén involucrados de manera factible.

Sin embargo, lo que nos vemos obligados a especificar nuevamente, pero con otros fines, es el significado etimológico del término *ecfrasis*.⁸¹ *Ek-frasein* es *de-scriptio* (descripción). En esto, los teóricos entran en disputa y señalan que la palabra descripción reduce lo que conforma a la figura retórica de la *ecfrasis*, puesto que, incluso, ha llegado a romper sus límites, pues en la actualidad es considerada, también un género. La definición más clásica había sido dada por Heffernan quien postuló que era una: “representación verbal de una representación visual”.⁸² ¿Por qué la definición del término sufrió un cambio que pasó de la *descripción* a la *representación*? La descripción es considerada meramente objetiva, mientras la representación incluye la imaginación, como en el caso de la *ekphorie*⁸³. Se estima que el logro de los oradores o escritores es precisamente “enriquecer” lo visto, entonces, gracias a la recepción las interpretaciones son libres y se “revaloran” muchas veces otros elementos que el propio creador del objeto espacial no ha hecho. Así veremos que el factor no sólo espacial sino el temporal, a partir del tic tac de las palabras, se configura en la *ecfrasis*. Se le proyecta luz, se le provee de movilidad y vida a un objeto que, existente de manera tangible o únicamente por las palabras, carecía de tales cualidades.

⁸¹ Ek: Preposición de genitivo, de significado muy variado que puede traducirse por alguna de las españolas de, desde, fuera de, sobre, en, entre, a, hasta, por, según la idea que denote: salida o procedencia, salir de la tierra a la luz.

⁸² *Vid.*, Heffernan, James, 1991. “Ekphrasis and Representation”.

⁸³ Ver tema sobre la memoria.

Encontramos la fuente de la descripción efrástica, el cuadro “sin título” de Valckenborch,⁸⁴ de mediados del siglo XVI, y que descubrimos en la red sólo por tener a Amberes como fondo del cuadro. La *ecfrasis* realizada por Sebald hace referencia, precisamente, a Amberes lo que nos lleva directamente al famoso cuadro de Brueghel “La caída de Ícaro”⁸⁵, pintura basada en Ovidio. Para sorpresa nuestra, las pinturas de Valckenborch venían de la misma tradición que ejercieron los Brueghel.⁸⁶ De una obra auténtica se pueden originar otras, cuya influencia multiplica no sólo la idea primordial sino las maneras posibles de expresarla, desde los diferentes medios artísticos o, incluso, las tecnologías mediáticas. En lo personal al leer el estrato en que Sebald por medio de sus palabras vuelve a la imagen una especie de portavoz del pasado, al quedar revelado posteriormente cómo el cuadro que Austerlitz ve, lo lee con información extratextual, me lleva a pensar en las teorías de la recepción, donde como Lessing mismo lo decía, la enciclopedia personal determinará mucho la “interpretación” o lectura de una obra ya sea literaria o visual. Esta postura de Lessing, quien en su famoso *Laocoonte* –obra de crítica estética de 1766 en la que habla sobre los límites de la pintura y la poesía– postula el peso que tiene la imaginación en la interpretación, es decir, que a partir de una descripción se activa la enciclopedia individual del receptor. A continuación presentamos la *ecfrasis* realizada por Sebald sobre el cuadro de Valckenborch:

⁸⁴ Apéndice: Fig.11

⁸⁵ Apéndice: Fig.12

⁸⁶ Aunque el arte de paisajes con el tema del título representado por pequeñas figuras en la lejanía eran un motivo habitual en la Pintura Flamenca de los siglos XV y XVI, el tener formas sin mucha relación con el tema en primer plano es original, y representa una ruptura respecto a la jerarquía de los géneros. Y en el caso de estos dos cuadros fue una excepción la influencia pues el cuadro de Pieter Brueghel el viejo, está fechado en 1554-55 mientras el de Valckenborch en 1590.

Señalando el agua extensa que centelleaba al sol de la mañana, dijo que, en un cuadro pintado por Lucas van Valckenborch hacia mediados del XVI, durante la llamada pequeña época glaciaria, se podía ver el Escalda helado desde la orilla opuesta y, detrás de él, muy oscura, la ciudad de Amberes y una franja de tierra llana que se extiende hasta la costa. Del sombrío cielo que hay sobre la torre de la catedral de Nuestra Señora está cayendo una nevada y allá en el río, al que miramos treientos años después, dijo Austerlitz, los habitantes de Amberes se divierten sobre el hielo, gente corriente con trajes de color terroso y personas distinguidas de capa negra y gorguera de encaje blanco. En primer plano, hacia el margen derecho del cuadro, una señora se ha caído. Lleva un vestido amarillo canario; el caballero que se inclina solícito hacia ella, unos pantalones rojos, muy llamativos a la pálida luz. Cuando lo miro ahora y pienso en ese cuadro y sus diminutas figuras, me parece como si el momento representado por Lucas van Valckenborch nunca hubiera terminado, como si la señora de amarillo canario acabara de caerse o desmayarse, y se le hubiera ladeado de la cabeza la cofia de terciopelo negro, como si el pequeño accidente, que sin duda no han notado la mayoría de los espectadores, volviera a repetirse una y otra vez, como si no cesara ni pudiera remediarse ya, ni por nada ni nadie. (Sebald, 2002:17)

Se dijo anteriormente que la *ecfrasis* se logra por la ausencia del “objeto plástico” aludido y la imaginación originada de la palabra. Sebald nos presenta la escena de un cuadro que se vuelve dinámico a través de las historias que su personaje comparte de manera oral. A partir de la carga cultural y de las experiencias de Austerlitz que nos son transmitidas por sus asociaciones con una obra de arte, el alcance de la escena representada en el cuadro y las historias entrelazadas en su “descripción” se rompen las barreras del tiempo y del espacio. La “continuidad” de la escena en la imaginación logra romper el marco del tiempo, conjugando en el mismo espacio el tiempo presente y pasado; de tal manera que el pasado en que fue realizado el cuadro alcanza el momento presente de los espectadores del mismo. Austerlitz y su escucha observan un paisaje estático pero la acción representada en la pintura puede ser narrativizada, así esa caída de la mujer que se halla congelada en el tiempo, de la misma manera que el Escalda, puede seguir un curso. Nos es representada una caída infinita, la cual se repite una y otra vez, a manera de los castigos de los mitos griegos. La acción del cuadro ha sido capturada como la de la polémica fotografía de Robert Capa “el miliciano que cae” en el momento de la caída. Esta última muestra que en el instante en que el miliciano recibió el balazo fue también fotografiado, lo que

significaría que dos gatillos fueron presionados al unísono, el del arma y el de la cámara. En ambas imágenes el motivo de la caída se vuelve un elemento que conforma un dramatismo cuasi metafórico, pues lleva a pensar en un “más allá” de la acción y de lo que los ojos están mirando.

Sebald logra, con esta imagen configurada por la palabra, una retrospectiva además de hacernos ver al pasado. El resultado de una escena que perdura por la “impresión” pictórica y la literaria culmina cuando hay un receptor. Pues es al momento de ser vistas cuando las imágenes logran repetirse y cohabitar espacios y tiempos. La coexistencia del tiempo pasado y presente en la obra de Sebald se refleja por las referencias a las historias y los eventos históricos que se acuñan en las ciudades, su arquitectura y sus monumentos de rememoración. La atemporalidad de la ciudad que es el fondo del cuadro de la mujer que cae, guarda una relación innegable con elementos más concretos a los que también Sebald vuelve relevantes. La petrificación de una escultura, una ardilla disecada, una porcelana que representa a un caballero que trata de montar en su mismo caballo a una mujer para rescatarla de una desgracia que se prevee terrible,⁸⁷ son algunos de los temas que trata de representar Sebald por medio de la palabra o la fotografía. Cuando es a través de elementos tanto extratextuales (fotografías) como textuales que se revelan historias anecdóticas, éstas nunca son “narradas” de la misma manera, puesto que los medios transmiten en sí su propio mensaje.

Prácticamente la última frase de la cita sobre el cuadro de Valckenborch, hace evidente la deuda con el tema y la composición del cuadro “La caída de Ícaro”. Esa caída que nadie percibe, ahí, a la derecha baja del primer plano del cuadro, es muy similar a la de

⁸⁷ *Vid.*, Sebald, 2002: 198.

la mujer, que porta un vistoso vestido color canario; lo cual contrasta con que su desliz ha sido percibido por pocos, según la lectura de Austerlitz. En este caso vemos los diferentes niveles de legados en las obras artísticas, puesto que esta *ecfrasis* aparecida en la novela encuentra su origen en un cuadro que a su vez está influenciado por otro. ¿Puede decirse, entonces, que hay un tipo de palimpsesto en la obra de Sebald? Sí, porque la cadena de las influencias culturales, y artísticas es inevitable y más en la actualidad cuando los medios tecnológicos nos llevan a conocer obras que sólo vemos virtualmente. Por ello hay que plantearse ahora preguntas que enriquezcan caminos de investigación, para poder abarcar la potencialidad de las *ecfrasis* y su intervención en una obra. Por otro lado, el fragmento textual donde se representa la totalidad de un cuadro, conlleva cierta introspección en Austerlitz, así como antes lo hiciera la contemplación de la panorámica de un lago de Amberes, que dio lugar, precisamente, a la reminiscencia del cuadro que ha fijado anteriormente Valckenborch. La reflexión es sobre el paso del tiempo, un tiempo que tiene que lidiar con el dolor que todo lo que se extingue deja justo con la huella de su ausencia. Así se crea la historia según está escrito en la novela: “Aquel día, Austerlitz, después de que hubiéramos dejado nuestros puestos aventajados en la terraza y paseado por el centro de la ciudad, habló largo rato de las huellas del dolor que, como él decía saber, atravesaban la historia en finas líneas innumerables.” (Sebald, 2002: 17-18)

Esto da pie para cerrar este tema, la *ecfrasis* en función de la narrativa, sirve como sostén de la conciencia fluctuante del narrador, y reside en el espacio y lo significativo de los detalles. Y al igual que “el viaje” que es uno de los principios generadores de la actividad mental en los libros de Sebald, no podemos negarle a este ejemplo la “evidencia” que toda *ecfrasis* requiere para ser nombrada como tal. La *ecfrasis* es capaz de volver

trascendente una única puesta de sol, porque eterniza momentos efímeros y devuelve aliento de vida a lo pasado y muerto. Las obras que el hombre crea son más susceptibles a la extinción sin la concreción del verbo. Hay obras artísticas que representan “figurativamente” la incapacidad del hombre por confrontar el saberse mortal por lo que el terror al eterno retorno se vuelve más una esperanza. En este caso en las fotografías, como mencionamos al hablar brevemente acerca de las obras artísticas, se muestra una aparente paradoja: lo inmóvil de la imagen en su capacidad “persuasiva” de fijarse en la imaginación y en la memoria como un hecho en movimiento o con continuidad infinita; en la que la palabra la da a luz para que viva o continúe una historia fuera de los parámetros del espacio y el tiempo. Austerlitz concibe, por ejemplo, la memoria que guardan las imágenes y esta idea la imprime en palabras que la hacen perdurar.

Conclusión

Cada vez se hace más evidente la colaboración entre literatos y artistas visuales para alcanzar una máxima representación de lo pasado. En una era donde el presente tiene el carácter de lo efímero por los constantes cambios tecnológicos, se busca arraigo y conciencia de la historia y la identidad. Sebald, a quien le aterró la minuciosidad de los alemanes en sus registros, paradójicamente, copió mucho su tipo de listados en sus obras, y se llevó en su mochila de exiliado su lengua materna, para seguir escribiendo con la mayor cercanía a la verdad. Sin embargo, cuando leemos *Austerlitz* encontramos que Sebald, el guardián del pasado, caminante de paisajes históricos y pasajes literarios, no sólo se impone como narrador verbal sino también visual.

La estructura de *Austerlitz* se vuelve laberíntica con todos los saltos del recuerdo y el efecto de reminiscencia se plasma a partir de las fotografías y en una secuencia de

imágenes creadas por las palabras, las cuales se potencializan cuando operan como archivos de la memoria tanto individual como colectiva. Sí, con Sebald estamos ante un escritor que parece desafiar con su falta de “purismo” –con un sincretismo de medios– a los géneros cerrados y al totalitarismo mismo. Sebald concede la oportunidad, hasta al lector más desconfiado, de meter el dedo en la llaga para asegurarse de la veracidad de sus relatos. Para quienes han concebido que el texto literario también es, aunque discursivo, una especie de artefacto, la novela de *Austerlitz* encarnaría el reto, ya que por su carácter parcialmente óptico y sus elementos extratextuales fue presentada en un museo en París en el año 2009.⁸⁸ Es fácil imaginar las páginas proyectadas en un museo, en donde los textos son expuestos, en su calidad plástica a la par de las imágenes fotográficas, a las que por su lado también se les concede la capacidad de componer narrativas visuales. El libro en sí con sus “otros” modos discursivos acuñados en las fotografías, produce una reacción más sensorial como cuando se observa un álbum familiar o se visita un museo.

Vale la pena mencionar las repercusiones que han provocado las imágenes de la obra de Sebald, para entender, a su vez, su propia intención interartística. La foto de la portada de *Austerlitz*, por ejemplo, se ha vuelto un emblema representacional de la orfandad de los niños judíos a causa de la persecución nazi, mientras que la de la polilla, ha sido fuente de inspiración de gran parte de la obra del artista visual Carlos Amoraes.⁸⁹ La novedad de Sebald radica en el aprovechamiento de las imágenes que no sólo tienen que ver con lo plástico, sino incluso con el cine y la arquitectura. Adquirida la certeza de que ningún tipo de lenguaje puede permanecer sin retroalimentación de otras áreas del saber y de que es inevitable la influencia de los que vinieron antes que nosotros, Sebald, atribuye la relación

⁸⁸ El contenido de la exposición 'wandernde schatten. w.g.sebalds unterwelt'⁸⁸ provenía del archivo alemán de literatura en Marbach.

⁸⁹ Vid. Sebald, 2002: 97

entre las imágenes y sus textos a la influencia directa de cineastas como Alexander Kluge, Klaus Theweleit y Claude Lanzmann. Es así que en la esfera de lo verbal quepa y se amolde lo visual y viceversa.

Por un lado, nombrar las cosas las vuelve presentes, por otro, el origen de la narración nació de la oralidad. Así el nombrar las cosas, fue, según la Biblia, lo que dio origen a la existencia de las cosas. El verbo era también acción. Dijo Dios: “sea la luz” y fue la luz. Esto dentro del campo literario parece tener su paralelismo con el resultado de la *ecfrasis*; en el que lo verbal logra “proyectar” ante nuestros ojos una imagen palpitante, o para decirlo de otro modo, nos abre los sentidos para percibir la latencia de las imágenes en la oralidad o la escritura. La diatriba que se tuvo acerca de que la imagen siempre está en contraposición respecto al lenguaje verbal se debilita. Por un lado, existe un método de clasificación dicotómico que la juzga o descalifica en la supuesta desventaja y subordinación que guarda frente a la palabra, por otro lado, en el desarrollo de tal concepción, la imagen sale de este marco restrictivo y sorprende por sus posibilidades expresivas y dinámicas en el momento en que puede abrir a una continuidad narrativa que salga fuera de su marco referencial. Esta problemática no aparta del camino a escritores, filósofos y artistas en su búsqueda por abarcar o acercarse a una mayor “exactitud representativa”. En resumen mi objetivo principal fue mostrar ciertos hilos que mueven a los escritores y artistas visuales a “tomar prestado” uno del otro los recursos de los que, al parecer, carecen sus propios medios.⁹⁰ Con la cita posterior Sebald parece ejemplificar su

⁹⁰ Ejemplo de ello lo encontramos en novelistas como James Joyce con sus rebus y como Georges Perèc con el uso de imágenes diversas. Incluso también filósofos como Peter Sloterdijk, han utilizado esta técnica para mostrar el discurso de las imágenes en sus diferentes versiones.

propia desazón en el lenguaje literario; no dejó de escribir pero en su obra reunió diferentes medios de expresión.

En ninguna parte veía ya ninguna conexión, las frases se disolvían en palabras aisladas, las palabras, en una sucesión arbitraria de letras, las letras en signos inconexos y éstos en una huella gris azulada, que brillaba plateada aquí o allá y que algún ser reptante había segregado y arrastrado tras sí, y cuya vista me llenaba cada vez más de sentimientos de horror y vergüenza. Un atardecer, dijo Austerlitz, saqué de la casa todos mis papeles, atados y sueltos, los libros de notas y cuadernos de notas, los archivadores y legajos de mis clases, todo lo que estaba cubierto de mi escritura, y lo tiré al extremo más lejano del jardín en el montón de estiércol, cubriéndolo con capas de hojas podridas y unas paladas de tierra. (Sebald, 2002:127)

El lenguaje en general es también un “objeto” abstracto que va de la mano de la interpretación y una crítica filosófica en lengua alemana que va desde: Ernst Mach, Fritz Mauthner, Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus, Ludwig Wittgenstein, a George Steiner; y en lengua francesa: Gilles Deleuze, Roland Barthes, Henri Bergson y Jacques Derrida. Como siempre, remontarnos al pasado uso de impresiones ayudó a entender los motivos de los artistas y literatos actuales, así como las inscripciones paleolíticas o imágenes rupestres en las cuevas han sido consideradas, al unísono, escritura y arte, los artistas utilizan la palabra y los escritores las imágenes. Hasta el siglo XIX los estructuralistas, basándose en Lessing, negaban la posibilidad de una comparación temática entre pintura y poesía, sin embargo, más recientemente Mieke Bal, rompe este tipo de “purismo” y se obstina en acabar con la oposición entre palabra e imagen para demostrar su inapelable interacción. Su teoría entiende la visión como algo inherentemente sinestésico que se encuentra siempre enriquecido por lo verbal y otras formas discursivas. “Lo visual puede recomponerse en su retórica mediante la semiótica y el lenguaje mismo tiene un carácter visual”. (*apud*, González, 2007:101)

En el comienzo, la escritura estaba ligada al arte y a ese punto volvemos para concluir este trabajo. Lo cierto es que se pueden seguir ampliando los panoramas de la interacción

entre las artes, no por nada, las artes gráficas toman su nombre de la palabra *grafía*. “*Graphikos, etimológicamente, es perteneciente a la escritura o el dibujo. Así palabra e imagen se unen, al mismo tiempo que imagen e imaginario*”.⁹¹ La representación visual fue un lenguaje que quedó inscrito en las cuevas en sus espacios tapizados de signos rupestres, y que igual que el texto lingüístico, sirvió como medio de representación del mundo o interpretación de la memoria y la experiencia humana. El jeroglífico, una de las dos escrituras más antiguas, no pudo renunciar al prestigio de lo visible. Así, dadas las evidencias arqueológicas, tanto las escrituras cuneiformes (sumeria, babilónica y arcadia), los jeroglíficos (egipcios), los ideogramas (chinos) como el alfabeto, derivan en sus formas esquemáticas de las pictografías originales. Por ello la escritura estuvo entonces asociada con el dibujo y con las artes visuales en general, y tuvo una suelta asociación con el habla hasta que la fonetización transformó a la escritura en una representación de la palabra hablada. De ahí se originó su condición subordinada pues según esta concepción la jerarquía estaba dada por la imagen y no viceversa.

El objetivo de esta tesis, no es dar respuestas inamovibles o aseveraciones, sino que se busca abrir interrogantes o replantearse las formas de representación imbricadas unas en otras por sus propios límites. En las relaciones interartísticas se busca más que la disputa de soberanía entre la palabra y la imagen, su “hermandad” a favor de una mejor compenetración. Si la imagen siempre ha sido relacionada con lo femenino y la palabra con lo masculino, es momento de entender –recordando el mito del andrógino– la lucha actual por recuperar su original unión. Se pudo comprobar que el tiempo que requiere la palabra y su racionalidad queda complementada por el espacio de la imagen con su impulso a la

⁹¹ *Graphikos* "of or for writing, belonging to drawing, picturesque," from *graphe* "writing, drawing," from *graphein* "to write". <http://www.etymonline.com/index.php?term=graphic>

imaginación, que los “espacios-temporales” ya no son característica única de uno sólo de ellos, y que tampoco la imagen es más bella que las palabras, ni éstas son siempre más persuasivas. Es así que los escritores no sólo se han enfocado en la *ecfrasis*, hay quienes se ven tentados por otras maneras expresivas y comienzan a usar la imagen, o incluso aprovechan la plasticidad de las letras,⁹² que finalmente alcanzan la “corporeidad tangible” exigida a todo medio artístico plástico. La interdisciplina surge de tales híbridos.

Con una historia plasmada en *Austerlitz*, parece entenderse el eterno retorno a lo original: El pintor italiano Novelli –personaje real que vivió con una tribu cuyo idioma constaba sólo de vocales, en la que la *A* predominaba y se distinguía sólo por la variante de tonalidades– hizo de la *A* uno de los objetos principales de sus pinturas. En sus cuadros este artista pinta esta letra en diferentes tamaños y volúmenes, variando el tamaño de las patas, representándola coja, etc. Dicha historia de una sola letra nos recuerda, la íntima relación que guarda la lengua como la escritura con la plasticidad. Por ello no debiera sorprender lo unívoco que puede llegar a ser lo visual y lo verbal, o en su caso, que el uso de la imagen verbal con la imagen visual confluya en un lenguaje más completo y armonioso; y que un sólo lenguaje –entendido aquí como las diversas lenguas y como los diferentes medios expresivos, artísticos y literarios– no nos daría. Todos estos medios conforman el camino de piedras que hacen posible que pasemos de una orilla a otra,⁹³ que entendamos mejor el significado de ser “del otro”. Así como Sebald, muy al comienzo de la novela, introduce la historia sobre Novelli, yo lo hago por último para concluir que la reducción de la Historia

⁹² Ejemplo de ello lo encontramos con Georges Perèc quien usa muchos signos que van desde simples dibujos, símbolos o palabras. Los artistas visuales no se quedan atrás y se aventuran a no relegar de sus obras la palabra escrita.

⁹³ *Übersetzen* (del alemán) es *traducir*, que significa también “pasar de una orilla a la otra”, es decir, trasladar. Uno “traduce” cuando ha entendido al otro.

encuentran correspondencia en la reducción del lenguaje a la letra *A*.⁹⁴ Una línea larga que ilustra un grito sostenido en su continuidad:

AA
AA
AA

⁹⁴ *Cfr.*, Renner: 2010:48.

Bibliografía

Primaria

SEBALD W.G. 2002, *Austerlitz*, traducción de Miguel Sáenz, Barcelona, Anagrama.

SEBALD, W.G. 2005, *Pútrida Patria*, ensayos sobre literatura, traducción de Miguel Sáenz, Barcelona, Anagrama.

SEBALD, W.G. / Tripp, Jan Peter, 2007, *Sin contar*, 33 textos, 33 grabados, traducción Ma. Teresa Ruíz Camacho & Katja Wirth. Madrid, Nórdica Libros.

SEBALD, W.G., 2001, *Austerlitz*, im Carl Hanser Verlag erschienenen deutschsprachigen Erstausgabe zugrunde. München für die Süddeutsche Zeitung/ Bibliothek.

SEBALD, W.G., 2003, *Sobre la historia natural de la destrucción*, traducción de Miguel Sáenz, Barcelona, Anagrama.

*

BARTHES, Roland, 1986, *Lo obvio y lo obtuso*, traducción de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós.

BARTHES, Roland, 2009, *La Cámara Lúcida*, Nota sobre la fotografía, traducción de Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

BARRIOS, José Luis, 2010, *Atrocitas fascinans, Imagen, horror y deseo*, México, rastroblando ediciones.

BENJAMIN, Walter, 1998, “El narrador” en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Iluminaciones IV, Madrid, Taurus.

BENJAMIN; Walter, 1982, “Experiencia y pobreza”, traducción de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus.

BENJAMIN, Walter, 2007, *Obras*, Libro II/vol.1, Traducción de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada Editores.

FELSTINER, John, 2002, *Paul Celan: Poeta, superviviente, judío*. Traducción de Carlos Martín y Carmen González, Madrid, Trotta.

HOFMANNSTHAL VON, Hugo, 2001, *Carta de Lord Chandos*. Epílogo, edición y traducción de Jaime García Terrés. México, FCE.

HEFFERNAN, James, 1991, “Ekphrasis and Representation” en *New Literary History*. 22, no 2 (Spring) 297-316.

HEFFERNAN, James A.W. 1993 *Museum of words. The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago : The University of Chicago Press.

HEFFERNAN's article, "Ekphrasis and Representation," *New Literary History* 22, no. 2 (Spring 1991): 297-316. See also Heffernan's *The Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (Chicago University of Chicago Press, 1994)

HIRSCH, Marianne, 1997, *FAMILY FRAMES, photography, narrative and postmemory*, London, Harvard University Press.

HUYSEN, Andreas, 2002, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, FCE.

KRIEGER, Murray, 1998, "The problema of Ekphrasis: Image and Words, Space and Time – and the Literary Work." in *Pictures into Words* edited by Valerie Robillard and Els Jongeneel.

MARKOWITSCH, Hans J. Tras la huella de la memoria (La neurofisiología de la memoria autobiográfica) en *Culturas de la Memoria, Teoría, historia y praxis simbólica*. Coordinador: Friedhelm Schmidt-Welle, Madrid, 2012, Siglo XXI Editores.

MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina, 2002, *El siglo del desencanto*, México, FCE.

RENNER, G. Rolf, "La construcción intermediática de la identidad: una reflexión acerca de Austerlitz de W.G. Sebald" en: Sergio Sánchez, Laura Velasco, *Memorias del coloquio en Homenaje a Dieter Rall*, UNAM, 2010: 45-52.

RICOEUR, Paul, 2010, *La memoria, la historia, el olvido*, traducido por Agustín Neira, Buenos Aires, FCE.

SARLO, Beatriz, 2006, *TIEMPO PASADO*, Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. México, Siglo XXI.

SCHWARTZ, Lynne Sharon, 2010, *The emergence of memory, Conversations with W. G.* New York, Seven Stories Press.

SPIEGELMAN, ART, 1997, *The Complete MAUS: a survivor's tale*. New York, Pantheon.

Secundaria

BAKHTIN, Mihail, 1981, *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Translated by Emerson and Michael Holquist, Austin: University of Texas Press.

BARTHES, Roland, 2003, *Variaciones sobre literatura*, selección y traducción de Enrique Folch González, Buenos Aires, Barcelona, México, Paidós.

BARTHES, Roland, 2009, *Cámara Lúcida*, traducción de Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona, Paidós.

BRUNEL, Pierre, y Chevrel, Yves, 1994, *Compendio de literatura comparada*, Siglo XXI, Madrid.

CATLING, Jo, and Hibbitt Richard, 2011, *Saturn's Moons*, W.G. Sebald –A Handbook, Legenda, London.

CRAWFORD, Robert and McBEATH, Norman, 2011, *Simonides*, by Easel Press, University of St Andrews, Edinburgh.

DARBY, David. "Stations, Dark Rooms, and False Worlds in W.G. Sebald's *Austerlitz*." *A Literature of Restitution: Critical Essays on W.G. Sebald*. Ed. Jeannette Baxter, Valerie Henitiuk, and Ben Hutchinson. Manchester: Manchester UP, 2013. In press.

DENHAM, Scott and Mark McCulloh, 2006, "Landscape and Memory: Sebald's Redemption of History." *W.G. Sebald: History – Memory – Trauma*. Berlin: De Gruyter, 263– 275.

DERRIDA, Jacques, 1967, *De la Grammatologie*, París, Éditions de Minuit

DELEUZE, Gilles, 1989, *Proust y los signos*, Editorial Anagrama, Barcelona.

Diccionario Griego-Español, 1998, publicado bajo la dirección de Florencio I. Sebastián Yarza, Barcelona , Editorial Sopena. Tomo I y II.

FOUCAULT, Michel, 1981, *Esto no es una pipa*, Ensayo sobre Magritte, Barcelona, Anagrama.

FLORESCANO, Enrique, 1999, *Memoria indígena*, México, Taurus.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, 1999, *El perdón*, traducción de Núñez del Rincón, Barcelona, Seix Barral.

HANDKE, Peter, 1991, *Historia del lápiz. Vida y escritura*, traducción de José Antonio Alemany, Barcelona, Península.

HAMBURGER, Kaete, *Die Logik der Dichtung*. 3ª ed. Stuttgart: Klett-Cotta, 1977, 233-239.

LYOTARD, Jean-François, 1971, *Discurso y Figura*, Barcelona, Gustavo Gilli.

LLAMAZAREZ, Julio, 1994, *Escenas de cine mudo*, Barcelona, Six Barral.

MITCHELL, W. J.T. 1994, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago.

MITCHELL, W. J. T. "Showing Seeing", *A Critique of Visual Culture, Journal of Visual Culture August 2002 1: 165-181*

OZ, Amos, 2007, *Contra el fanatismo*, traducción de Daniel Saralosa, Madrid, Siruela.

PIMENTEL, Luz Aurora, 2001, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales*. La representación del espacio en los textos narrativos. México: UNAM/siglo XXI.

PLATÓN. *Fedro*. 1957, traducción, notas y estudio preliminar de Luis Gil Fernández, Madrid, Instituto de Estudios Políticos.

REYES, Olvera, Guadalupe, “Cuando falta la mirada. Clínica de adicciones.” (Ensayo manuscrito)

ROBILLARD, Valerie, 1998, “In Pursuit of Ekphrasis (an intertextual approach)”, in Valerie Robillard y Els Jungeneel (eds.), *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Ull University Press, Amsterdam.

ROBILLARD, Valerie, 1998, “Quotation Enargeia, and the Functions of Ekphrasis.” Clüver in *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Ull University Press, Amsterdam.

ROBILLARD, Valerie, 1998, *Pictures into Words* (Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis), Amsterdam, VU Unoversity Press.

SARABIA, Rosa, “Una aproximación crítico-teórica a la poesía visual de vanguardia” (Ensayo manuscrito)

S. ZAVALA, E. Garroni, J. Costa, Gubern, C. Metz, W. Nekes, J. Nattiez, J. Bertin, 1981, *Imagen y lenguajes*, Barcelona, Editorial Fontanella.

STEINER, George, 1990, *Lenguaje y silencio*, México, Gedisa.

STEINER, George, 2007, *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*, traducción María Condor, México, FCE, ediciones Siruela.

TAPIA, Alejandro, 1990, *De la retórica a la imagen*, México, UAM.

WEIL, Simone, 1998, *La gravedad y la gracia*, Madrid, Trotta.

WITTGENSTEIN, Ludwig, 1957, *Tractatus logico-philosophicus*. traducción de Enrique Tierno Galván, en *Revista de occidente*.

Sitios Internet

Entrevista a W.G. Sebald por José María Pérez Gay.

<http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Sebald.htm>

<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/montajecine.htm>

Apéndice

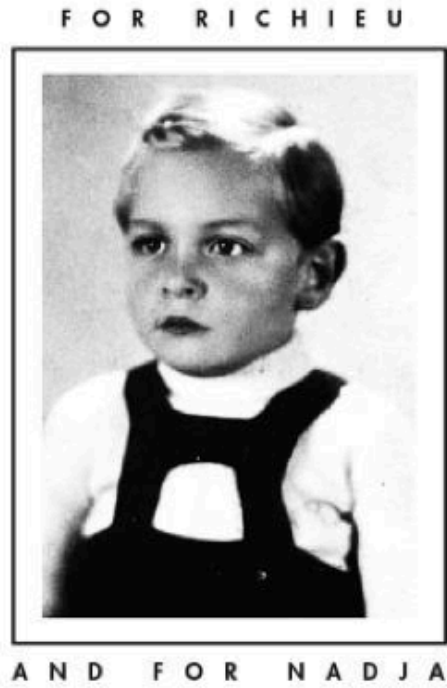


Figura 1. Bibliothèque nationale de France, París



1.7

Figura 2a.



1.6

Figura 2b.



1.3



1.4

Page 30

Figura 3.



Figura 4.



Figura 5.



Figura 6.



Figura 7. *Un miliciano que cae*. Robert Capa.

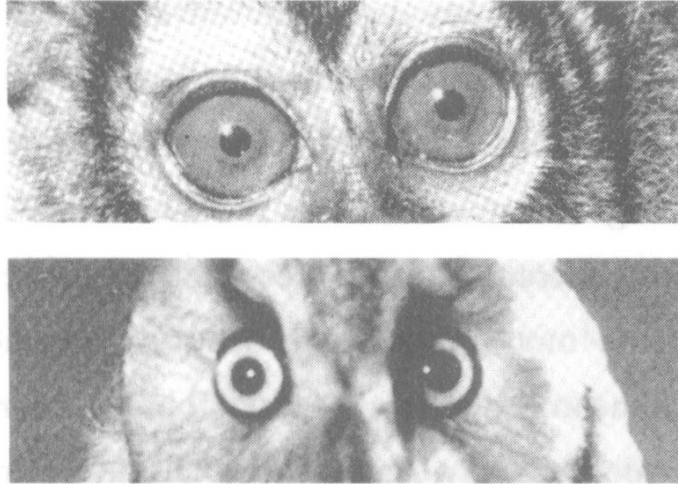


Figura 8.



Figura 9.

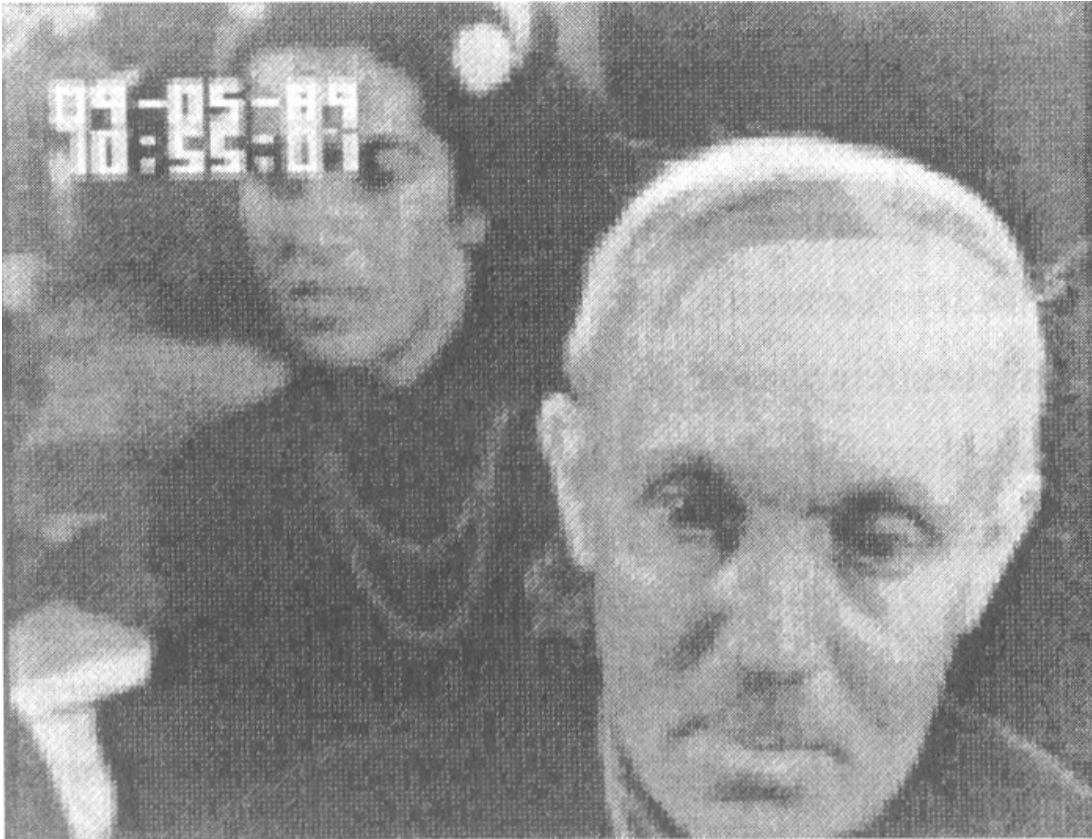


Figura 10.



Figura 11. *Vista de Amberes con el Schelde congelado*, 1590. Lucas van Valckenborch.



Figura 12. *La caída de Ícaro*, 1558. Pieter Brueghel el Viejo.