

Paula Kuffer Dinerstein

Escribir historia significa dar su fisonomía a las cifras de los años

De Benjamin a Sebald a través de la historia: en torno
al testimonio y la representación

Directores:
Dr. Jesús Adrián
Dra. Begonya Saez

Departamento de Filosofía
Facultad de Filosofía y Letras
Universitat Autònoma de Barcelona
Junio del 2011
Tesis Doctoral

Niemand zeugt für den Zeugen
Paul Celan

A todos los que no pudieron decir y nos dicen

Índice

Agradecimientos, 9

Nota sobre las citas, 10

Introducción, 11

PRIMERA PARTE

Tiempo y memoria en Walter Benjamin: el concepto de historia, 31

1. Walter Benjamin, bajo el signo de Saturno, 33

2. Desmontando la historia, 37

3. La historia, siempre la historia: los tres paradigmas benjaminianos, 45

3.1. «No Platón, sino Adán», o el momento teológico, 45

3.2. «¿Fue realmente Signorelli el precursor de Miguel Ángel?»,
o la indocilidad de la estética, 55

3.3. La escritura de la historia, un «heraldo que invita a los difuntos
a la mesa», 67

3.3.1. El historiador, interpretador de los sueños, 69

3.3.2. «Leer lo que nunca fue escrito», 77

3.3.3. «El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza», 83

3.3.4. Una cita secreta con las generaciones pasadas, 89

3.3.5. Memoria y tragedia, 95

3.3.6. *Jetztzeit*, o el estallido del *continuum*, 99

3.3.7. El instante de un peligro, 109

3.3.8. La aparición del objeto histórico, 113

3.3.9. Ruinas sobre ruinas, 119

3.3.10. El tiempo de la posibilidad, 127

SEGUNDA PARTE

Testimonio y representación: tentativas sobre Sebald, 135

1. La ética del testimonio, 137

1.1. La verdad de la laguna, 137

1.2. Imaginar lo inimaginable, 147

2. El imperativo de la representación, 161

2.1. Apología de la representación: la escritura de los silencios, 161

2.2. Imagen y origen: la escritura de la historia, 171

3. Tentativas sobre Sebald, 185

3.1. Sebald, escritor benjaminiano de la historia, 185

3.2. Más acá de la historia, más acá de la ficción: ausencias, 201

3.3. De la melancolía: resistencia y responsabilidad, 217

3.4. Poética en suspenso: el tiempo, 231

3.5. Todo es montaje: la cita, 243

3.6. De la fotografía o la invisibilidad, 261

Conclusiones, 273

Bibliografía, 285

Agradecimientos

El desarrollo de esta tesis doctoral no habría sido posible sin el apoyo de la beca del Programa d'Ajuts per a la Contractació de Personal Investigador Novell (FI) de la Secretaria d'Universitats i Recerca del Departament d'Economia i Coneixement de la Generalitat de Catalunya i del Fons Social Europeu, y el soporte del proyecto de investigación «Guía de Ser y tiempo de Martin Heidegger», financiado por el Departamento de Ciencia y Cultura de España (Ref. FFI 2009-13187 FISO). Asimismo, quiero agradecer al Departamento de Filosofía de la Universitat Autònoma de Barcelona por la formación y el sostén recibidos durante mis estudios y la redacción de este proyecto, y muy en especial a mis directores, Jesús Adrián y Begonya Saez. Y, por supuesto, a todos aquellos que me han acompañado con su entusiasmo y confianza a lo largo de todos estos años.

Nota sobre las citas

El título de este estudio corresponde a una cita de Walter Benjamin que se encuentra en el *Libro de los pasajes*, [N 11, 2].

La traducción de las citas provenientes de las obras y artículos que aparecen a lo largo de este estudio, siempre que el título se mencione en la lengua original, deben atribuirse a la autora del trabajo.

Introducción

El presente trabajo de investigación expone una lectura crítica de la filosofía de la historia de Walter Benjamin, presentando su actualidad y su capacidad iluminadora en la obra del escritor W. G. Sebald, en la que destaca su preocupación especial por el pasado reciente y un compromiso afín a la propuesta de representación del pasado que el filósofo alemán plantea a lo largo de su obra, y en particular en *Über den Begriff der Geschichte* (Tesis de filosofía sobre la historia), de 1940. La radicalidad del planteamiento de Benjamin, su terrible contemporaneidad, encuentra un lugar idóneo de expresión y de acción en la puesta en obra de determinados trabajos artísticos. No se trata tan solo de mostrar su comprometida posición sino también de identificarla y estudiar los mecanismos de traslación de un discurso filosófico a un discurso artístico contemporáneo sobre la historia, como es el caso de la narrativa de Sebald.

El escritor alemán W. G. Sebald (1944-2001) ofrece en su obra un exponente esencial de la preocupación por el pasado y de su estrecha relación con el presente. En su peculiar literatura —una compleja mezcla de géneros como el ensayo, la novela, la literatura de viajes y la poesía— se plantean como cuestiones principales y estructuradoras la errancia, el destierro y el exilio, las relaciones entre los vivos y los muertos, su reminiscencia y nuestro desarraigo. Su estilo indirecto y tangencial aporta una innovadora e interesantísima alternativa a toda la anterior literatura sobre la Segunda Guerra Mundial

y sus secuelas y ofrece una indudable reflexión moral sobre la escritura como memoria en la que se intenta relacionar lo que pudiera parecer contradictorio: los sentimientos personales y los recorridos objetivos de la historia.

En un primer momento, esta investigación pretende centrarse en el concepto de historia como forma de rememoración que se desarrolla en la obra tardía de Walter Benjamin, y que en este sentido puede considerarse el último eslabón de un problema que atraviesa todo su recorrido intelectual. Si bien es cierto que este filósofo alemán fue un visionario en muchos aspectos, también podría decirse de su proyecto de memoria. Las *Tesis de filosofía de la historia* se presenta como un texto no sólo politizado, sino de carácter eminentemente político. Una declaración en tiempos de crisis que ataca todos los frentes. Esta primera aproximación filosófica permitirá, en un segundo momento, exponer cómo Sebald se hace suyas las reivindicaciones benjaminianas a la hora de representar la historia en su narrativa, lugar privilegiado en que se escribe la historia, cierto tipo de historia, pero sobre todo espacio de actualización de las ilusiones perdidas.

La categoría fundamental de la filosofía de la historia benjaminiana está lejos de presentarse como un discurso de legitimación del presente con vistas a un futuro, sino que se articula alrededor del concepto de rememoración, el cual vertebra no sólo su crítica a los postulados del moderno historicismo —fiel servidor de la ideología del progreso a la que el filósofo pretende desenmascarar y dar respuesta—, sino que asimismo fundamenta una nueva filosofía de la historia, o, dicho con mayor propiedad, una nueva experiencia de la historia. Ciertas obras de arte, entendidas como lectura, como el momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura, y entendidas como ejercicio rememorativo, permiten esa otra escritura de la historia, esa otra experiencia aludida por Benjamin. Pues en la rememoración no está en juego el altisonante relato épico de los vencedores sino las voces silenciadas de las víctimas arrolladas por la lógica del progreso.

¿Cómo debemos enfrentarnos a las luchas fracasadas, al dolor que acumula el pasado y sobre el que se construye nuestro presente? ¿Basta el mero recuerdo de las víctimas, basta honrarlas con monumentos y discursos, de piedad, de empatía e incluso de arrepentimiento? Y en el caso de que haya arrepentimiento, ¿qué aporta, existe restitución posible? Toda esa trama discursiva, tanto de víctimas como de verdugos, ¿va a permitir romper con la continuidad opresora, va a lograr evitar la repetición? Recordar para que no se repita la barbarie, nos dice Adorno.¹ Pero ¿quién debe recordar? ¿Los supervivientes, los descendientes de las víctimas, los verdugos? Y sobre todo, ¿es suficiente el mero recuerdo?

La perspectiva ética benjaminiana, su compromiso con la voz de los vencidos, se presenta como un lugar adecuado desde el que abordar la escritura de la historia en la obra de arte contemporánea, entendiéndola como ejercicio ético que se inscribe en el presente y que permite establecer una distinción fundamental entre rememoración y conmemoración. Benjamin apela a la responsabilidad del presente para con su pasado, una relación que en ningún caso se fundamenta en la empatía, sino más bien en la rabia que nos inspiran las injusticias del pasado.² En este sentido, la obra de arte no se entiende como espacio articulador de una reconciliación, que pasaría por una toma de conciencia del dolor y de la culpa, como si ya nuestro recuerdo de las víctimas fuera un acto de justicia. Si se tratara tan solo de conjurar el dolor de las víctimas, de convertir el sufrimiento en contenido de memoria, se llegaría a una materialidad densa, compasiva, morada del grito de dolor, algo sin duda necesario. Sin embargo, desde la filosofía de la historia benjaminiana, no podemos apelar al arte como una forma de subli-

1. El conocido dictum adorniano dice así: «Hitler ha impuesto a los seres humanos en su estado de falta de libertad un nuevo imperativo categórico: reorientar su pensamiento y su acción de tal modo que Auschwitz no se repita, que no vuelva a ocurrir nada semejante.» T. W. Adorno, *Negative Dialektik*, pág. 358.

2. Benjamin habla de una clase «vengadora y liberadora», de la «escuela del odio y la capacidad de sacrificio», que «se nutren más con la imagen verdadera de los abuelos esclavizados que con la imagen ideal de los nietos liberados [...] El dicho 'ningún honor al vencedor, ninguna compasión con el vencido' resulta tan impactante porque pone el acento de la solidaridad en los hermanos muertos y no en los que nacerán después». W. Benjamin, [Benjamin Archiv, Ms 466r], citado en R. Mate, *Medianoche en la historia*, pág. 312.

mación del dolor individual o colectivo, porque Benjamin hace de la clase oprimida, de aquellos que han quedado sin voz porque han muerto, precisamente de aquellos que nunca pudieron escribir su historia, el sujeto de la historia. El historiador debe elegir su pasado: crearlo. Elige una tradición, la de los oprimidos, la de su muerte y sus fracasos, para actualizarla en el presente. Una elección que sin duda no es ajena a la ética. Esa es la ruptura a la que apela, a la que conmina al historiador. El ejercicio de la escritura de la historia se presenta entonces como un gesto político que apunta a la transformación.

Debemos entender la obra de arte, desde la filosofía de la historia benjaminiana, como aquel espacio testimonial en el que se nos muestra la dialéctica entre los hundidos y los salvados, aquel espacio en el que debemos «leer lo que nunca fue escrito»,³ como hace el historiador verdadero según Benjamin. Una lectura cargada de dinamita política, una escucha de esa voz silenciada que insta a la reanudación de las luchas por las que esas víctimas fenecieron. Un silencio que marca el rumbo de la acción política. La obra de arte es un primer gesto que da voz, pero por sí misma no ofrece restitución. La mera expresión no hace justicia al dolor.

No cabe duda de que toda filosofía de la historia se enfrenta al problema de la representación, de la exposición de los hechos del pasado. En este sentido, cabe entender que la filosofía de la historia benjaminiana no ofrece una mera reflexión sobre el método historiográfico, pues lo que está en juego se enmarca en el terreno de lo político y, por tanto, de la actualidad. La comprensión y la experiencia de la historia son un gesto de interpretación y comprensión del propio presente, aunque no menos de legitimación. El progreso —categoría fundamental de las filosofías modernas de la historia que apela a valores universales— está atravesado, más allá (o más acá) de la ilusión de omnipotencia de la técnica, por la mácula de la muerte y el sufrimiento de millones de personas, fuera del alcance de cualquier concepto o

3. *Ibid.*, pág. 313.

universalización. Resulta esencial plantearse la responsabilidad del presente no sólo para con su futuro —topos clásico de la utopía que Benjamin invierte— sino fundamentalmente para con su pasado.

Enfrentarse a la escritura de la historia reciente supone, sin duda, preguntarse por las formas de representación de lo terrible y su transmisión. El mito del progreso, vinculado a un siempre mejor por venir que legitima todo crimen del pasado y del presente, reforzado en la modernidad por el estallido de la técnica y la relación de explotación con culturas a las que juzga inferiores, no sólo condena al desprecio y la miseria, sino, en la exposición del pasado que se hace a partir de este modelo, a la segunda muerte del olvido. Nuestro pasado reciente, quizá por esa macabra filiación entre técnica y barbarie en el siglo xx, resulta tristemente abrumador. Sin embargo, la escritura de la historia benjaminiana no propone una mera conmemoración de los vencidos, sino que apunta, en la rememoración —que va más allá del recuerdo—, a la transformación, a la actualización.

Esta distinción resulta de especial importancia en un momento como el actual, en el que son muchos los presentes que deben mirar cara a cara las atrocidades de su pasado próximo, no sólo para conjurarlas sino para representárselas. Hoy más que nunca, cuando afloran por doquier los museos contra el olvido y los monumentos de las víctimas, hoy que convivimos con discursos de culpa y arrepentimiento, el presente no debe dejarse hechizar por narrativas autocomplacientes, por algo así como una «inflación» narrativa que acabe por convertirse en otro de los rostros del olvido. Tampoco se trata, por supuesto, de construir un presente a base de decretos y leyes (¿memorias que se quieren históricas?: una memoria que apela al futuro quizá no pueda más que convertirse en puro discurso de legitimación).

Es reciente sin duda esta preocupación por la memoria que en los últimos tiempos se perfila como una inquietud fundamental de sociedades que hasta hace poco estaban marcadas por una tendencia a privilegiar el futuro. Con la descolonización y el surgimiento de nuevos movimientos sociales en

busca de historiografías alternativas, hacia 1960 aparecieron nuevos discursos de la memoria.⁴ También a partir de la década de los ochenta cobró cada vez más protagonismo el debate sobre el holocausto. Por un lado, éste se hizo escuchar en la voz de los propios supervivientes. La necesidad de testimoniar ya se había manifestado como un deber con el que casi toparon en forma de imperativo autores como Levi, Antelme o Améry recién regresados de la experiencia concentracionaria. Otros, sin embargo, quizá necesitaran del silencio y el olvido para recomponer sus vidas despojadas y recuperar la voz y la humanidad que les habían arrebatado. Otro caso más próximo, sin duda, es el de la Guerra Civil española. Quizá porque son pocas ya las voces de aquella época que siguen entre nosotros no deba sorprender la explosión de memoria que atesta el presente, pues se nos presentan como un hilo de Ariadna que no se va a poder seguir por siempre. Relatos que no sólo nos permiten entender nuestro pasado y presente, sino que esencialmente lo constituyen.

No es de extrañar que también los poderes estatales, que han organizado conmemoraciones públicas con todo tipo de eventos internacionales,⁵ hayan tomado la palabra para construir un discurso público sobre la memoria, ya sea desde la posición de víctimas o de verdugos. Aun y las coincidencias, cabe distinguir claramente entre el discurso personal y el social, y preguntarse por los usos y abusos de los testimonios autobiográficos, y sus omisiones, en la construcción del discurso público de la memoria, del mismo modo que resulta de suma importancia distinguir entre la mera conmemoración auto-complaciente —que convierte a las víctimas en una cifra vacía, en un desliz del proyecto ilustrado y que no actúa sino como recuerdo encubridor de las mismas injusticias hoy presentes— y la actualización de lo fracasado a la que apunta la rememoración benjaminiana. Frente a la alegre historiografía positivista del siglo XIX que anunciaba un futuro siempre mejor, el siglo XX nos

4. A. Huyssen, *En busca del futuro perdido*, pág. 14. Véase, por ejemplo, entre la abundante bibliografía, Guha, R. y Spivak, G. Ch., *Selected Subaltern Studies*.

5. Algunos ejemplos podrían ser la conmemoración de la *Kristallnacht* en 1988, la invasión de Normandía, conmemorada espectacular y mediáticamente en 1994 o el mismo fin de la Segunda Guerra Mundial en 1995.

enfrenta no a su fracaso sino a la plena realización de tal proyecto, el de una comunidad que deja atrás a sus víctimas.

La realidad contemporánea impone una temporalidad extremadamente cuantitativa (cuanto más cuantificada más fácil resulta su mercantilización), y en este sentido no difiere de aquella temporalidad de la que se apropiaba la ideología del progreso contra la que Benjamin arremetía. El concepto de tiempo que rige nuestro presente no es sino el mismo, un tiempo homogéneo y vacío que da como resultado una historia lineal, causal y cuyo correlato sigue siendo la creencia en el progreso. Una forma vacía que va sumando instantes, en la que los acontecimientos se acomodan y ocupan un presente cada vez más fugaz. Vivencias atentas al objetivo, prestas a ser captadas por un ojo metafísico que nos confirme que estuvimos ahí, que construyan nuestro recuerdo exógeno, que ofrezcan una felicidad instantánea y de consumo rápido. Cabe entrever aquellas obras de arte que apuntan a la rememoración, como es el caso de la obra de Sebald, no sólo como un espacio de denuncia y resistencia, sino también y sobre todo como un espacio capaz de generar una nueva temporalidad, y con ello, una nueva concepción y experiencia de la historia, otra representación del pasado.

No se trata, pues, de asegurar el futuro, según la máxima moderna, sino de una conciencia del tiempo que asuma la responsabilidad ante el pasado. El estallido de la memoria, apoyado en las nuevas tecnologías, va, a la par, acompañado por una escalada del olvido. Memoria y olvido están indisolublemente ligados. Y parece ser que la obsesión mediática por la memoria no hace más que disparar un temor al olvido. Cuanto más opera el imperativo de la memoria, más se dispara la necesidad de olvidar en esta deriva de significantes históricos que apremian a recordarlo todo. Un discurso social neurotizado que no pretenda sino emular a Funes el Memorioso vive sobre todo sometido al pánico del olvido, pero, paradójicamente, parece incapaz de recordar. Porque un recuerdo comprometido con el pasado no se cuestiona su capacidad de abarcar la sucesión de todos los acontecimientos para desgranarlo «como

un rosario entre los dedos»,⁶ ni pretende establecer un nexo causal entre los distintos momentos históricos: se plantea la representación que se hace de éste, el modo en que los acontecimientos se hacen inteligibles, pues la historia se construye en el acto mismo de relatarla, y este relato, en el que el pasado se convierte en historia, se constituye y obedece al presente del historiador. La elección del objeto histórico, pero, no debe someterse al deseo de asimiento archivístico y acumulativo sino al compromiso con el pasado, porque es la imagen que el historiador se hace del presente la que determina su visión del pasado. La inteligibilidad histórica se muestra ajena a la mecánica de la causalidad, pues ésta surge a partir de la elección que hace el historiador, que debe captar la constelación que permita que el presente entre en relación con otra época anterior concreta, a través del encuentro, estableciendo una suerte de «afinidad», entre un momento del pasado y el presente en el que se sitúa el historiador. Frente a la historia visible que transmite la epopeya épica de los vencedores, se dibuja el rastro de la historia secreta de los vencidos, transmitida de generación en generación, que obliga al historiador a adoptar un modelo de interpretación diferente.

No se trata de construirnos un relato que consuele al presente de las vertiginosas transformaciones que lo acechan, del tiempo y el espacio, con archivos y museos que ante nuestra fragilidad nos ofrezcan una compensación, sino de la construcción de un relato histórico que atienda a las víctimas del pasado, porque, como dice Benjamin, éstas no dejarán de morir hasta que el vencedor no deje de vencer. Sí, hay vencedores y hay vencidos. Hay hundidos y hay salvados. Y la rememoración es capaz de actualizar en el presente los fracasos de esas voces arrolladas por la lógica del progreso. La escritura de la historia es, pues, una cuestión de ética y moral comunitarias.

La filosofía de la historia benjaminiana ocupa un lugar muy peculiar entre las filosofías de la historia. Estamos acostumbrados a pensar en la historia como una sucesión de hechos objetivos y cerrados que tuvieron lugar en el

6. W. Benjamin, *Tesis de filosofía de la historia*, Tesis A. (En adelante, cuando se cite este texto, únicamente se hará referencia a la tesis en cuestión.)

pasado. No nos cabe la menor duda de que la historia la escriben los vencedores y que se trata de un discurso de legitimación del presente. Solemos pensar que a medida que pasa el tiempo hay un progreso, que las cosas mejoran, que tienen una finalidad y un sentido. Una historia que se escribe desde esta perspectiva presenta un relato que encadena causalmente los hechos, y por lo tanto establece una continuidad lineal y una necesidad entre ellos. Uno de los máximos exponentes de esta visión de la historia sería Hegel con su famosa sentencia: todo lo real es racional y todo lo racional es real.

No importa cuál sea la finalidad a la que aspiran las filosofías de la historia que se apropian de esta perspectiva: ya sea el desarrollo del espíritu hacia la conciencia de su libertad o ya sea la sociedad sin clases del marxismo. La cuestión es que se trata de filosofías que atienden a un futuro que acontecerá necesariamente, y aunque este futuro sea una promesa de felicidad, ésta siempre queda aplazada para más adelante. ¿Qué consuelo ofrece a las víctimas la filosofía de la historia hegeliana, por ejemplo? Ninguna: es una historia escrita por y para los vencedores. Desde la ideología del progreso sólo se escribe una historia narcisista, estandarte del nihilismo, pues convierte a los muertos en pura nada, en víctimas necesarias para llegar a un final concreto, el reino de Dios, la autoconciencia del espíritu o la sociedad sin clases. Son filosofías de la historia que no vuelven la vista atrás, que sólo tienen mirada para el futuro. La ideología del progreso nos presenta una historia optimista, un camino permanente hacia la realización final de la humanidad, que tiende a excluir los fracasos, incluso en la versión hegeliana, que incluye la muerte y la tragedia y los procesos negativos como un motor hacia una etapa final positiva de autoconciencia y libertad.

La filosofía de la historia de Benjamin se enfrenta a tal visión. El suyo es un aviso: la lógica de la ideología del progreso lleva inevitablemente a la catástrofe. Y no se equivocó. Si su filosofía de la historia sigue resultando tan actual es porque vivimos sometidos a la misma situación. Eso no significa que la suya sea una mirada tangencial: la memoria de los vencidos es la que

revela la verdad de la historia, pues está consagrada a no olvidar nada: ni el reino de los poderosos del que es víctima ni la tradición de la víctimas que debe perpetuarse. Se trata de una filosofía de la historia que pretende salvar a los muertos, pero no sólo del olvido, no sólo pretende recordarlos y conmemorarlos, sino actualizar sus luchas en el presente. Otras filosofías de la historia, como en el cristianismo o incluso en el marxismo, atienden a las víctimas. Pero todas ellas ubican la utopía en un futuro. Benjamin, en cambio, vuelve la vista atrás: la utopía está en el pasado. Aquello que la historia ha establecido puede ser modificado por la rememoración, que es capaz de hacer de lo no consumado, es decir la felicidad, algo consumado, y de lo consumado, el dolor, algo no consumado.⁷ Como dice en la segunda de sus *Tesis de filosofía de la historia*: «En la representación de felicidad resuena inexorable la de redención. Y lo mismo sucede con la representación del pasado que se hace la historia. El pasado lleva consigo un índice secreto que lo reconduce a la redención.» La rememoración, por ejemplo, es una de las tareas del enano teológico oculto en el materialismo del que Benjamin habla en la primera de las tesis, donde de entrada se presenta esta asociación paradójica entre materialismo y teología. En una de las anotaciones del *Libro de los pasajes*, dice sobre la historia: «La historia no es sólo una ciencia sino también y no menos una forma de rememoración (*Eingedenken*). La rememoración puede modificar lo que la ciencia da por definitivamente establecido.»⁸ «Esto es teología», acepta Benjamin, pero añade: «En la rememoración hallamos una experiencia que nos impide comprender la historia de un modo fundamentalmente ateológico.»⁹ Rememoración y redención son dos de los conceptos fundamentales de la nueva filosofía de la historia que propone.

A lo largo de su recorrido, la pregunta por la historia atraviesa toda la obra de Benjamin. Encuentra diversas respuestas, pero todas ellas pretenden enfrentarse a un modelo de tiempo regido por la causalidad y la linealidad

7. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 8, I], págs. 473 y 474.

8. *Ibíd.*

9. *Ibíd.*

para formular un nuevo concepto de tiempo que fundamente una nueva idea de historia, que Benjamin sabía que constituiría una desconcertante novedad. En un primer momento, marcado por un prisma teológico, la relación del hombre con el lenguaje es la que define el sentido de la historia, como se presenta en la obras *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos*, donde la historia se entiende como un proceso de decadencia, y en *La tarea del traductor*, en la que se plantea como un proceso hacia la realización utópica. En un segundo instante, que no reniega del primero sino que lo integra, Benjamin encuentra en el paradigma estético un modelo discontinuo del tiempo en la relación de las obras de arte —por su carácter específico e irreductible que da lugar a lo original— con la realidad histórica. Sin embargo, su formulación más contundente de una nueva escritura de la historia se opera en el momento en que la instancia del presente del historiador se entiende como una instancia política, cuya exposición más explícita se halla en su última obra, las *Tesis de filosofía de la historia*. No son únicamente una propuesta política, pues en ésta se integra también una nueva teoría del conocimiento.¹⁰ Como el propio Benjamin dice en una carta a Horkheimer, sus trabajos sobre la historia y el progreso «no pueden no tener consecuencias en la teoría del conocimiento».¹¹ Entre tiempo y conocimiento se plantea una relación ineludible: la crítica que hace al progreso es en nombre de un tiempo ahora (*Jetztzeit*), opuesto al tiempo continuo, y eso afecta al modo y al contenido del conocimiento, opuesto al modo de ver del positivismo. La noción común de realidad queda alterada, pues ya no se trata de lo que ha sucedido, de lo que ha sido (según la formulación hegeliana: *das Wesen ist das Ge-wesene*). Para Benjamin, más allá de la facticidad, el fracaso, la voz de los vencidos, sigue siendo una posibilidad. Y de ahí que el sujeto de ese conocimiento sea el oprimido. La visión mesiánica de la política apunta en esta dirección; la redención, sin

10. Adorno dice de las *Tesis de filosofía de la historia* que «resumen por así decirlo las consideraciones de teoría del conocimiento cuyo desarrollo ha acompañado el esbozo de los pasajes». Adorno, *Sobre Walter Benjamin*, pág. 24.

11. Carta de Benjamin a Adorno del 24 de enero del 1939, *GS*, I, 3, pág. 1225.

duda, es un concepto que va más allá de lo político, que traspasa el umbral de lo político y da lugar a esa cita secreta con las generaciones pasadas de la que habla Benjamin en sus tesis. De ahí que se trate de «leer lo que nunca fue escrito». Y de ahí que en la rememoración se dé la relación con ese pasado truncado, y aparezca una «chispa de esperanza». El orden mesiánico es el que se ocupa no ya, no sólo de la felicidad de los vivos, sino de la de los muertos. El problema del historicismo sería que no logra cumplir su propósito de contar todo. No es en la empatía, con los vencedores, pero tampoco con los vencidos, como se escribe la historia. La falsa universalidad de esta visión de la historia queda denunciada por Benjamin. Ése es el giro copernicano que practica el filósofo: «Los hechos históricos pasan a ser lo que ahora mismo nos sobrevino: constatarlos es la tarea del *recuerdo*.»¹² Por eso lo histórico no versa sobre la reconstrucción del pasado, sino sobre su construcción en el presente. En Benjamin la aparición de lo mesiánico apunta a la redención, a la posibilidad de felicidad de las voces acalladas de los muertos, de todos los vencidos arrollados por la lógica progresista de la historia, en el acto de la rememoración. La historia es rememoración, sí, pero de las ilusiones fracasadas, sumidas en la nada del silencio. Tal «constatación», tal construcción, es la que se opera en la obra de Sebald.

Toda filosofía de la historia propone un concepto de tiempo. Benjamin, frente al tiempo homogéneo y vacío, que remite a una concepción cuantitativa del tiempo como factor de medición que da como resultado una historia lineal, causal, y cuyo correlato histórico es la creencia en el progreso, presenta una desformalización del tiempo cuantitativo, una experiencia subjetiva del tiempo. La percepción del tiempo como una forma vacía en la que los acontecimientos de la vida psíquica se van alojando había sido cuestionada por san Agustín, y desde principios de siglo xx, por Bergson, y a partir de premisas diferentes, por Husserl y luego Heidegger. Benjamin aplica el principio de esta desformalización al análisis del tiempo histórico, mostrando que el

12. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, (hº2), pág. 875.

pasado, el presente y el futuro no son segmentos sucesivos de una línea continua sino que representan tres estados específicos de la conciencia histórica. No se puede seguir hablando, como el historicismo, de una historia universal que «procede por adición. Moviliza a la masa innumerable de hechos del pasado para llenar el tiempo homogéneo y vacío.»¹³ Un tiempo cualitativo implica una discontinuidad, supone que se atienda a las rupturas y a las crisis frente a la aparente continuidad del relato de los vencedores. A la continuidad temporal de la ideología del progreso, Benjamin opone el advenir discontinuo, puntual e instantáneo del tiempo histórico. Discontinuidad del tiempo, y también del relato. Pues esta discontinuidad no se puede manifestar en forma de relato, sino de imagen, en las imágenes dialécticas, que son una conjunción entre pasado y presente en la que no hay relación causal, sino un salto. Imagen, para Benjamin, es esta dialéctica en reposo. No es sólo que la escritura de la historia benjaminiana se dé en forma de imagen dialéctica, sino incluso la propia constitución del objeto histórico se da en la imagen dialéctica.

Las imágenes dialécticas son, pues, «el fenómeno original de la historia», permiten a los diferentes elementos del pasado «recibir un grado de actualidad superior al que tuvo en el momento de su existencia».¹⁴ La historia depende de un ahora, donde sólo puede advenir la legibilidad o cognoscibilidad de las imágenes dialécticas, un ahora que está estrechamente relacionado con el momento del despertar. El índice histórico de las imágenes, apunta Benjamin, no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad. Y ciertamente, este «alcanzar legibilidad» constituye un punto crítico del movimiento en su interior. Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él, la verdad está cargada de tiempo hasta estallar. La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, añade, lleva en el más alto grado

13. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* I, 2, pág. 102.

14. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [K 2, 3], pág. 397.

la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura. En este sentido, Benjamin se distancia de Heidegger, pues dice que éste busca en vano salvar la historia de un modo abstracto mediante la historicidad. El ahora de la legibilidad al que se refiere Benjamin es «la contrapartida exacta» del principio hermenéutico corriente, según el cual toda obra puede ser en todo instante objeto de una interpretación infinita, en el doble sentido de que no se agota jamás y de que es posible independientemente de su situación histórico temporal. Leer la historia, en Benjamin, es recordar lo que nunca fue escrito en el momento en que le llega la legibilidad. La imagen dialéctica, nacida en la iluminación del instante presente, reúne como en un foco un momento del pasado y un momento del futuro. El ahora de la legibilidad disloca la cronología, no anulando la diferencia temporal, sino haciendo el pasado y el futuro coextensivos del presente. La imagen dialéctica —que es una categoría estética— determina la percepción política de la historia: provocar el choque del pasado y del presente para que nazca una imagen dialéctica es precisamente descifrar el pasado a través de nuestro presente, es decir, hacer de él una lectura política.

La futura investigación se plantea estudiar si el lugar de la escritura de esa otra historia —a partir de las imágenes dialécticas benjaminianas, categoría histórica fundamental en la que irrumpe ese tiempo ahora pleno que hace estallar el catastrófico continuum, que rompe la cadena del progreso que en realidad no hace más que acumular ruinas sobre ruinas y da lugar al verdadero objeto histórico y a la verdad de la historia— se presenta en la obra de Sebald.

Se tratará de analizar la relación entre la memoria y su escritura que se da en el presente, la cual determina nuestra relación con el futuro inminente. El fundamental componente ético de la filosofía de la historia benjaminiana permitirá aproximarnos a la obra de Sebald entendiéndola como un ejercicio ético desde la experiencia estética. Resultará esencial en este sentido indagar el lugar que ocupa la imaginación —frente a las prácticas historiográficas que seleccionan testimonios documentales y se pretenden objetivas— en la

obra narrativa de Sebald, que toma la rememoración como eje de su proyecto de representación de la historia para dar lugar a las voces y a las ilusiones so-cavadas. Se buscará, pues, investigar la naturaleza del pasado en su dimensión narrativa en la obra del escritor, y los discursos que ésta nos brinda sobre el pasado y la memoria, sobre la representación estética de la historia.

El hecho de estudiar la representación de la historia en la obra de arte contemporánea pretende ilustrar la afinidad entre ética y estética y formula, a su vez, la pregunta sobre el testimonio. En este sentido, uno de los puntos a elaborar versará sobre la historia como experiencia, y por ello se planteará la experiencia estética como el espacio del testimonio histórico. La propues-ta de escritura de la historia de Benjamin conduce sin duda a la pregunta fundamental sobre el testimonio. Si el verdadero sujeto de la historia, como plantea Benjamin, son los hundidos, el verdadero testimonio también son los hundidos. El futuro trabajo va a prestar una especial atención a la figura del testimonio, a qué es lo que supone atender al testimonio si éste es el hundi-do, el vencido, todos los muertos arrollados por la lógica de la ideología del progreso. Si la verdadera escritura de la historia pasa por leer lo que nunca se ha escrito, esas luchas fracasadas que nunca entraron en el relato épico de los vencedores, el verdadero testimonio pasa por los que no han podido testimoniar. La verdadera escritura de la historia pasa por leer lo que nunca se ha escrito: el historiador debe escuchar el testimonio del que no ha podido testimoniar, atender a la laguna esencial de la dialéctica entre los hundidos y los salvados.

La escucha del testimonio significa actualizar esas luchas fracasadas. El verdadero historiador, como actor de la historia, debe hacerse responsable del pasado que está a su cargo. En el testimonio se manifiesta claramente esa relación utópica con el pasado y no con el futuro. Se presenta, como proble-ma fundamental de este estudio, cómo articular la voz de los muertos, los silencios y ausencias que pueblan nuestro presente. La hipótesis de trabajo es que esta articulación se da en el testimonio, en la dialéctica entre los hundidos

y los salvados que se articula como montaje en la obra, de manera análoga a la estructura de la imagen dialéctica, esa dialéctica en reposo que aúna un momento del pasado y del presente formando una constelación. Sin embargo, la figura del testimonio se entiende en un sentido amplio, y no únicamente como testimonio autobiográfico. La propia obra de arte se presenta como espacio de testimonio y discurso testimonial.

Una ética del testimonio nos impele, nos exige, imaginar lo inimaginable. Como formulan algunos testimonios de trágicas experiencias como los campos de concentración, «el Infierno de Dante sólo era un juego de niños»,¹⁵ y «ningún ser humano puede imaginárselo».¹⁶ Sin embargo, pese a todo, es un gesto que le debemos al pasado y a sus víctimas. Invocar lo inimaginable sólo puede conducir a la desidia de la ética. Se plantea que la propia obra de arte se ofrece como lugar de articulación de esa voz sin habla, o como lugar donde puede leerse aquello que nunca se ha escrito. Porque lo que está en juego, en última instancia, es la construcción de un discurso público sobre la memoria, y la de la comunidad que se constituye basándose en las premisas benjaminianas sobre la escritura de la historia.

Se trata de construir una comunidad no sobre los muertos,¹⁷ sino con ellos. Más allá de ese discurso que integra a los vencidos —ya sea para olvidarlos o para utilizarlos— la verdadera exigencia comunitaria apela a una comunidad, a aquella que nos permita reconocernos en nuestros propios muertos, dar testimonio de ellos e integrar y actualizar sus luchas. Una nueva filosofía de la historia implica, pues, una nueva comunidad, una que en primer lugar se reconcilie con sus muertos, pero no apagando su voz en monumentos o museos, no haciendo de ellos meras señales paisajísticas, sino que los redima según la máxima benjaminiana.

15. F. Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*, pág. 181.

16. Citado por H. Langbein, *Hommes et femmes à Auschwitz*, pág. 3.

17. Como la Biblioteca Nacional de París, una construcción faraónica levantada sobre los locales donde los nazis y los colaboracionistas almacenaban los bienes robados a los judíos deportados: «Todas esa historia está enterrada, en el sentido más exacto de la palabra, bajo los cimientos de la Grande Bibliothèque.», Sebald, *Austerlitz*, pág. 287.

En este sentido resulta insoslayable que toda comunidad —aunque este trabajo no versa sobre la idea de comunidad, ésta, indudablemente, resuena en la problemática que se plantea— se construye sobre un discurso. Si el lenguaje es la casa del ser, y si el ser es en común,¹⁸ resulta fundamental preguntarse por la construcción de los discursos que nos constituyen, que hacen un relato de nuestro pasado y nos proyectan hacia un futuro. A partir de la ética del testimonio y en busca de esa comunidad inconfesable, cabe preguntarse por las representaciones que la constituyen. No se trata de exponer la invisibilidad sino de encontrar los mecanismos que permitan hacer visible lo invisible. Todas las invocaciones de una inefabilidad, de una invisibilidad, de una innombrabilidad, se prestan, quizá por un exceso de voluntad significativa, a mantenerse en el plano de la pura retórica. Resulta, pues, esencial, recuperar el compromiso con la visibilidad, con la representación, que se sigue de la ética del testimonio y de aquella exigencia de imaginar «pese a todo». No se trata únicamente de hablar de nuestros crímenes, de ligar a ellos nuestra historia, sino de encontrar el espacio de la invisibilidad en la propia representación, burlando la identidad como normalidad o normativa, aquella universalidad que se piensa en términos de identidad. La representación no es un régimen particular de operación o de técnica, sino una presencia presentada, que por eso mismo cobra sentido por el hecho de ser presentada al sujeto. En la propia representación se pone en juego la ausencia de aquello representado y la ausencia misma en aquello representado, o el sentido. La representación misma es pues la relación con una ausencia.

En este sentido, resulta de especial interés para este estudio el texto de Agamben *Lo que queda de Auschwitz* por la ética del testimonio que allí se plantea, su fenomenología del testimonio a partir de la obra de Primo Levi *Los hundidos y los salvados*, que permite integrar en el discurso del testimonio la voz de los muertos y enlaza así con el designio fundamental del historiador

18. J. L. Nancy, *La comunidad desobrada*, pág. 151. Después de hacer esta afirmación, Nancy se pregunta: «¿Hay algo que sea más simple de constatar? Y sin embargo, ¿hay algo más ignorado, hasta aquí, por la ontología? [...] La comunidad del ser —y no el ser de la comunidad— es de lo que debe tratarse en adelante. O si se prefiere: la comunidad de la existencia; y no la esencia de la comunidad.»

benjaminiano de «leer lo que nunca se ha escrito». También, frente a esta exigencia, es revelador el texto de Didi-Huberman *Imágenes pese a todo*, en el que el imperativo de imaginar lo inimaginable que allí se plantea supone una aportación muy interesante al imperativo del recuerdo. La imaginación se presenta, siguiendo a Arendt cuando interpreta a Kant, como un puente esencial entre ética y estética. La idea de imagen que allí se plantea, la imagen como no-toda, permite a su vez enlazar con las reflexiones sobre la representación que formula Jean Luc Nancy en *La representación prohibida* en la misma línea constructiva que plantea Benjamin en su propuesta de escritura de la historia, y formular un imperativo de la representación.

El presente trabajo no pretende, en cualquier caso, ser un comentario filosófico-filológico sobre las *Tesis de filosofía de la historia*, sino a partir de las premisas benjaminianas que allí se exponen ver cómo cobran visibilidad, cómo se representan, en la obra de Sebald. Vastísima es la bibliografía sobre Benjamin, y existen excelentes estudios que analizan las tesis del filósofo, como los de las ediciones críticas,¹⁹ o el ya clásico texto de Michael Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incendio*, en el que se hace una lectura detallada de cada una de las tesis. En el contexto español destaca *Medianoche en la historia: comentario a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, de Reyes Mate, que a su vez toma su título de las palabras de Victor Serge, y que supone una valiosa aportación. Tampoco se trata de reconstruir la recepción de la última obra de Benjamin,²⁰ entrar en los debates que siguieron a la publicación de ésta o alinearse en el frente de alguna de las tres escuelas que se distinguen:²¹ la materialista, encabezada por Brecht y en la que también se cuenta la letona Asja Lacis, que considera que Benjamin es un marxista consecuente, y que sus for-

19. Véase P. Bulthaup (ed.), *Materialien zu Benjamins Thesen «Über den Begriff der Geschichte», Beiträge und Interpretationen*.

20. Véase el libro de U. Steiner, Walter Benjamin y Detlev Schöttker, *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*. Sobre la recepción de la obra en el contexto anglosajón, véase J. Grossman «The reception of Walter Benjamin in the Anglo-American Literary Institution», *The German Quarterly*, Vol. 65, n.º 3/4, págs. 414-428, en la que se analiza, a partir del mapa ideológico de los editoriales y críticos de la obra de Benjamin, su recepción. Para una aproximación interdisciplinar a la recepción de su obra véase B. Lindner (ed.), *Benjamin-Handbuch*.

21. Véase M. Löwy, *Walter Benjamin: Aviso de incendio*, pág. 14.

mulaciones teológicas no son sino recursos retóricos, florituras y metáforas que velan verdaderas estrictamente materialistas;²² la teológica, que invierte la anterior posición, y considera que el marxismo benjaminiano es puramente una cuestión de deseo, pero que en realidad ante todo el filósofo es un pensador judío, mesiánico, como sostiene Gershom Scholem;²³ y la llamada escuela de la contradicción, entre los que se contarían tanto Habermas como Tiedemann, para quienes Benjamin fracasaría en su intento de conciliar marxismo y teología judía. Pero no es intención de este trabajo alinearse en ninguno de los estos frentes, sino más bien, en una posición próxima a la de Löwy, que habla de «afinidad electiva», de atracción y fortalecimiento recíproco entre el marxismo y el mesianismo —aunque pueda parecer contradictorio— escuchar el texto. El propio Benjamin y su obra escapa a las clasificaciones habituales, y el propio Benjamin habla de su «cabeza de Jano» y de la «paradójica reversibilidad recíproca de lo político en lo religioso y viceversa».²⁴ Como el dios romano de dos rostros, con uno Benjamin miraba hacia Moscú y con el otro hacia Jerusalén. Y a estas posiciones habría que sumar el intenso y crítico diálogo con Adorno y Horkheimer.²⁵ No hay, pues, que subestimar las referencias ni intentar adaptar las posiciones benjaminianas a ninguna ortodoxia obediente, sino intentar comprender el texto. En la lectura de la obra debe resonar la misma tensión sobre la que ésta se construye.

22. «Este pequeño trabajo es claro y esclarecedor (pese a todas las metáforas y judaísmos)», dice Brecht sobre las tesis en su *Diario de trabajo*. Asja Lacis, directora escénica y discípula de Piscator, declara: «Puedo decir tranquilamente que Benjamin no fue a Palestina. Y yo fui quien lo consiguió.» Citado en *Discursos interrumpidos*, I, pág. 10.

23. Véase G. Scholem, *Walter Benjamin y su ángel*.

24. Carta a Scholem. *Briefe*, I, pág. 426. mayo de 1926.

25. Véase el conocido artículo de Habermas «Bewusstmachende oder Rettende Kritik – Die Aktualität W. Benjamins» en S. Unseld (ed.), *Zur Aktualität W. Benjamins*.

PRIMERA PARTE

Tiempo y memoria en Walter Benjamin:
el concepto de historia

1. Walter Benjamin, bajo el signo de Saturno

La obra de Walter Benjamin (1892-1940) resulta heterogénea y fragmentaria a primera vista. Muchos son los intereses que la recorren y distintos los lenguajes que emplea. Una obra hermética y a menudo anacrónica, aunque siempre actual, que ocupa un lugar especial en el panorama intelectual y político del siglo xx. Algunos, como Hannah Arendt, lo consideran más que nada un *homme de lettres*,²⁶ aunque otros, como Adorno o Scholem, hablen de él como un verdadero filósofo «en todas las fases de su actividad y en cada una de las formas que ésta adoptó...», pues lo movían «las experiencias del filósofo».²⁷ Su recepción, sobre todo en Francia, ha destacado la vertiente estética de su obra, y con frecuencia se lo ha considerado un historiador de la cultura.²⁸ Pero Benjamin escapa a todas las etiquetas. «El problema», dice Arendt, «con todo lo que escribió Benjamin fue que siempre resultaba ser *sui generis*.»²⁹ Sin embargo, podría decirse que en su reflexión sobre la historia, a veces de un modo transparente aunque otras más opaco, se encuentra uno de los referentes que hilvanan su pensamiento.

Walter Benjamin nació en Berlín, en el seno de una familia judía, hijo de un marchante.³⁰ En las notas autobiográficas de sus *Crónicas berlinesas* se definió

26. H. Arendt, «Walter Benjamin», en *Hombres en tiempos de oscuridad*, pág. 35.

27. G. Scholem, *op. cit.*, pág. 15

28. M. Löwy afirma que Benjamin aspira «nada menos que a una nueva comprensión de la historia humana. Los escritos sobre el arte o la literatura sólo pueden entenderse en relación con esa visión de conjunto que los ilumina desde dentro. Su reflexión constituye un todo en el cual arte, historia, cultura, política, literatura y teología son inseparables.» M. Löwy, *op. cit.*, pág. 12.

29. H. Arendt, «Walter Benjamin», *op. cit.*

30. Sobre los familiares de Benjamin, véase el interesante y detallado texto de su amigo Gershom Scholem en el que indaga su árbol genealógico, en G. Scholem, *op. cit.*, «Antepasados y parientes de Walter Benjamin», págs. 135-164.

a sí mismo como «un hijo de la burguesía acomodada».³¹ Benjamin estudió en el Gimnasio Kaiser Friedrich, situado en la Savigny Platz de Berlín, a partir de 1902, y antes sólo había recibido una enseñanza exclusivamente particular dentro de un círculo de niños ricos.³² Apenas pasados tres años, horrorizado por las medidas coercitivas que se imponían, contrarias a toda pedagogía, las rutinas, los rituales y las humillaciones diarias, sus padres decidieron cambiarlo de escuela. En Turingia asistió a Haubinda, un colegio experimental en el campo, donde estudió dos años —antes de volver al Gimnasio Kaiser Friedrich para obtener el *Abitur* a los veinte años— y donde conoció a Gustav Wyneken, pedagogo reformista que ejerció una gran influencia en Benjamin. Gracias a éste, entró en contacto con el heterodoxo Movimiento de la Juventud, formado por agrupaciones vagamente anarquistas —como aquella a la que se sumó Benjamin, la *Freie Studentenschaft*—, pero también sectores antisemitas y protonazis. Estudió filosofía en las universidades de Berlín, Friburgo y Múnich, y se doctoró en la universidad de Berna en 1919, con el trabajo *El concepto de crítica en el romanticismo alemán*. Scholem, íntimo amigo con el que mantuvo una intensa relación intelectual desde 1913 hasta su muerte, lo describe, en sus años de juventud, como una persona de una «profunda tristeza».³³ Pero se trata de una tristeza que formaba parte de su radicalismo personal, de «una desconsideración personal que en muy raras ocasiones entraba en contradicción con la cortesía verdaderamente china que caracterizaba su trato con los hombres».³⁴ «Yo vine al mundo bajo el signo de Saturno: la estrella de revolución más lenta, el planeta de las desviaciones y demoras...»³⁵ Personaje de pensamiento apasionado y sutil, amante de «metáforas felices e imágenes perfectas», Benjamin

31. Junto con *Infancia en Berlín hacia 1900*, estos textos podrían considerarse una suerte de autobiografía de sus primeros años. Justo después de elaborarlos, en 1932, considera la posibilidad de poner fin a sus días y redacta su primer testamento. Se trata de escritos un tanto híbridos, pues constituyen al mismo tiempo una crítica cultural y una reflexión personal, e ilustran la complejidad de la obra de Benjamin, que transgrede las fronteras trazadas por disciplinas y reglas de género.

32. Véase la obra de B. Witte, *Walter Benjamin, una biografía*.

33. G. Scholem, *op. cit.*, pág. 11.

34. *Ibid.*

35. Cita de Benjamin en S. Sontag, *Bajo el signo de saturno*, págs. 118 y 119. Véase en este mismo texto, la descripción que hace de él la autora a partir de las fotografías en las que aparece.

no tenía prejuicios «ante las opiniones inesperadas... pero el carácter no dogmático de su pensamiento se oponía a una acentuada dureza en el momento de juzgar a los hombres». «A través de Benjamin», confiesa Scholem, «experimenté, de la manera más viva, lo que significa pensar.»³⁶ Benjamin dedicó dos años al intento de conseguir una habilitación en literatura alemana en la Universidad de Fráncfort. Una vez acabado el trabajo, tanto Franz Schultz, catedrático que lo había animado a presentarse y luego, una vez que hubo leído el escrito, a retirarse, como Hans Cornelius, se quejaron de que no «entendían una palabra»³⁷ de *El origen del drama barroco alemán*. Este rechazo por parte de la universidad, que lo empujó a convertirse «en un escritor independiente [...] es un símbolo del estado de la ciencia literaria y la disposición espiritual de los círculos académicos en tiempos de la República de Weimar, tan elogiada actualmente».³⁸ Así que trabajó para periódicos y revistas, alejado de la órbita universitaria. Escritor prolífico, también traductor, de autores como Baudelaire o Proust, dio numerosas conferencias y apareció en más de noventa emisiones radiales. El Institut für Sozialforschung le abrió las puertas de su revista, y allí pudo publicar alguno de sus ensayos más conocidos, como *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, de 1936. Exiliado en París desde 1933, también tuvo que abandonar esta ciudad, donde preparaba su monumental obra inacabada el *Libro de los pasajes*, una crítica de la sociedad moderna. Poco antes de que los alemanes ocuparan la capital francesa, logró subirse al último tren que partió. No quiso abandonar Europa hasta el último momento. Recibió el visado para huir a Estados Unidos, pero carecía de un visado francés de salida. Al llegar a Portbou, España había cerrado la frontera ese día. Benjamin se quitó la vida esa misma noche.³⁹

36. G. Scholem, *op. cit.*, pág. 21.

37. *Ibid.*

38. *Ibid.*

39. Véase el relato que hace H. Arendt, *op. cit.*

Benjamin redactó sus *Tesis de filosofía de la historia* a principios de 1940, poco antes de que intentara escapar de la Francia de Vichy. Este texto es una respuesta política, tal y como le dijo a Adorno en una carta de 1938 cuando éste le instaba a abandonar Europa: «Todavía hay posiciones que defender.» Se trata de un texto que, como deja traslucir en otra carta, quizá no habría deseado tener que escribir: «La guerra y la constelación que forma me ha llevado a poner por escrito algunos pensamientos sobre los que bien puedo decir que los he tenido guardados durante al menos veinte años, guardados incluso de mí mismo.»⁴⁰

40. Carta a Gretel Adorno, 10 de febrero de 1940, *GS*, I, 3, pág. 1226. Citada en R. Mate, *op. cit.*, pág. 264.

2. *Desmontando la historia*

Benjamin, así como su filosofía de la historia, escapa a las grandes tendencias de su época, está apartado de todas las corrientes. Como dice Löwy en su intento de «exégesis talmúdica», «el pensamiento de Benjamin no es «moderno» (en el sentido habermasiano) ni «posmoderno» (en el sentido de Lyotard), sino que consiste más bien en una crítica moderna de la modernidad (capitalista e industrial), inspirada en referencias culturales e históricas precapitalistas.»⁴¹ Según Löwy, Habermas no logra integrar en su «discurso filosófico de la modernidad»⁴² los principales conceptos benjaminianos, como el *Jetztzeit* (tiempo-ahora) que irrumpe en el *continuum* de la historia, el cual, a su juicio, está inspirado en una amalgama entre experiencias surrealistas y temas de la mística judía. Tampoco puede integrarse el discurso benjaminiano sobre la historia entre los posmodernos. Su deslegitimación del gran relato de la modernidad, la deconstrucción del discurso del progreso y su alegato por la discontinuidad histórica están bien lejos de esa visión del mundo en la que los grandes relatos han sido substituidos por «juegos de lenguaje», «flexibles» y «agonísticos».⁴³ Para Löwy, la concepción de la historia de Benjamin no es posmoderna porque, lejos de estar más allá de todos los relatos, constituye una forma heterodoxa del relato de emancipación que se inspira en fuentes mesiánicas y marxistas, que utiliza la nostalgia del pasado como

41. M. Löwy, *op. cit.*, pág. 14.

42. Véase J. Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, en especial el «Excurso sobre las tesis de filosofía de la historia».

43. J. F. Lyotard, *La condición posmoderna*, págs. 23 y 24.

método revolucionario de crítica al presente. La idea benjaminiana del pasado como algo inacabado que en un futuro reparará sus injusticias —uno de los ejes de su filosofía de la historia— impide toda concepción del presente como agonístico, y por tanto es contradictorio con la actitud posmoderna. A su vez, Benjamin, influido por el marxismo de Lukács,⁴⁴ pretendió dar una visión alternativa y polémica del materialismo histórico, sobre todo del que profesaba una parte importante de la socialdemocracia de su época, que todavía conservaba la fe positivista en el progreso de la técnica y de las fuerzas productivas, heredada del pensamiento de Marx y Engels. En este sentido, las *Tesis de filosofía de la historia* ejercerían una influencia decisiva en sus amigos del Institut für Sozialforschung de Frankfurt, fundado en 1923.⁴⁵

A lo largo de su recorrido intelectual, según la propuesta interpretativa de Stephan Mosès, Benjamin ofrece tres respuestas distintas a la pregunta por la historia, todas ellas atravesadas por la misma voluntad de contestar el concepto de historia que promulga la ideología del progreso. En un primer momento, plantearía un paradigma teológico de la historia tal y como se presenta en *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos* (1916) y en *La tarea del traductor* (1921). Seguiría desarrollando un paradigma estético en *El origen del drama barroco alemán*, escrito entre 1923 y 1925. Y a partir de 1926, marcado ya por el marxismo, con el que podría decirse que compartirá una cuestión de léxico y deseo más que de método, iría desarrollando un paradigma político, expuesto con toda evidencia en las *Tesis de filosofía de la historia* (1940) y en la inacabada obra del *Libro de los pasajes*.

Cada vez que elabora un nuevo paradigma, Benjamin no reniega de las categorías centrales del paradigma anterior. En la nueva propuesta quedan

44. Sabemos, gracias a las escrupulosas anotaciones de Benjamin relativas a sus lecturas, que éste leyó *Historia y conciencia de clase* en 1924. Véase M. Löwy, *op. cit.*, pág. 22. Benjamin coincidió con Ernst Bloch —a quien había conocido en 1919 durante los seis meses que pasó en Capri—, y fue él quien le habló de la obra de Lukács. Allí también conoció a la bolchevique letona Asja Laciš, de quien se enamoraría y a la que iría a visitar a Moscú a finales de 1926, y que en 1929 le presentaría al que se convertiría en una gran influencia y amigo, el dramaturgo Bertold Brecht.

45. *Dialektik der Aufklärung* fue publicado por primera vez en 1944 por el New York Institute of Social Research. Benjamin conoció a Adorno en la Universidad de Frankfurt, aunque su amistad maduró en los años treinta. El Instituto publicó a Benjamin y le brindó ayuda financiera.

subordinadas a otras categorías que pasan a imponerse a nivel conceptual, pero su inquietud fundamental —dar respuesta a la ideología del progreso preconizada y entronizada por el historicismo burgués, a ese progreso que éste considera propio de la humanidad, inacabable e imparable, y que más que a la perfección en realidad aboca a la catástrofe perfecta— se mantiene a lo largo de toda su obra.

Nada se pierde en Benjamin. Por eso el paradigma político se presenta como el más complejo, pues aúna los elementos de los anteriores en la visión de la historia que presenta. El paradigma estético representa un papel central —en todos los sentidos del término—, ya que la estética se erige como la instancia de mediación entre lo teológico y lo político. Es por eso que resultará de especial importancia la función epistemológica de las *imágenes* en la filosofía de la historia del último Benjamin.

En estos tres paradigmas o momentos, se reconocen las fuentes que inspiran el pensamiento benjaminiano: el mesianismo judío, el romanticismo alemán y el marxismo, que en su último texto formarán una constelación sibilina repleta de alegorías, surcado por intuiciones fulgurantes. Pero el hermetismo benjaminiano no es fruto de una síntesis ecléctica de estas tres influencias sino que de ellas surge una concepción original. Sin embargo, como dice Löwy, la expresión «filosofía de la historia»⁴⁶ puede inducir a error, pues en Benjamin no hay sistema filosófico. Su pensamiento se plasma en ensayos o fragmentos, e incluso en su último libro inacabado la meta era el montaje de citas desnudas.⁴⁷ Resultaría contrario al propio pensamiento benjaminiano hablar de éste en términos de evolución; como dice S. Mosès, «deberíamos hablar de estratificación.»⁴⁸

46. M. Löwy, *op. cit.*, pág. 17.

47. En el *Libro de los pasajes*, definido por su editor Rolf Tiedemann como «una filosofía material del siglo XIX», un proyecto que ocupó a Benjamin durante trece años, entre 1927 y 1940, y que resuena en todos los trabajos que escribió durante ese tiempo, afirma: «Este trabajo tiene que desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel. Su teoría está íntimamente relacionada con la del montaje.» W. Benjamin, *Libro de los pasajes* [N 1, 10], pág. 460.

48. S. Mosès, *op. cit.*, págs. 145 y 146.

La cuestión, para Benjamin, no versa tanto sobre la naturaleza de los procesos históricos sino sobre su representación, el modo en que un caos de acontecimientos se hace evidente e inteligible. En este sentido, puede afirmarse que la historia se construye en el acto mismo de relatarla, y que este relato, en el que el pasado se convierte en historia, se constituye y obedece al presente del historiador. Benjamin no incurre en la ilusoria y engañosa pretensión de reconstruir el pasado desde un presente neutro que vuelve la vista atrás y se cree capaz de aprehender aquello que fue tal y como fue, pues la imagen del pasado sólo puede llegar hasta nosotros a través del relato que hacemos desde la instancia de presente: el historiador se encuentra abocado a la interpretación. Es esta imagen del presente que tiene el historiador la que determina la escritura de la historia, la que determina su visión del pasado y del futuro. El tiempo histórico, pues, se constituye en el presente.⁴⁹ Pero eso, dirá Benjamin, no significa que el presente arroje luz sobre lo pasado. Se trata, sobre todo, de leer el presente según el pasado, de reconocer en el pasado los signos de un presente aún por venir.

En su concepción de la escritura de la historia, Benjamin, como buen historiador que obedece y se sabe anclado a su presente, se centrará en la crítica a la dominante idea de progreso para cuestionar una concepción de la historia que reconstruye el pasado como si fuera una acumulación de «hechos» con la pretensión de prever el futuro, sin atender a la novedad —o utopía— que, como veremos, constituye su esencia. Y puesto que toda filosofía de la historia postula una concepción del tiempo, en Benjamin será el presente, o el ahora de la legibilidad, la que ocupará un lugar central, pues se erigirá en el tiempo de la posibilidad.

49. En esta concepción del presente como instancia creadora del tiempo pasado y futuro, resuenan las palabras de San Agustín, de las que también, aunque en un sentido distinto, se haría eco Heidegger. «Pero lo que ahora es claro y manifiesto es que no existen los pretéritos ni los futuros, ni se puede decir con propiedad que son tres los tiempos: pretérito, presente y futuro; sino que tal vez sería más propio decir que los tiempos son tres: presente de las cosas pasadas, presente de las cosas presentes y presente de las cosas futuras. Porque éstas son tres cosas que existen de algún modo en el alma, y fuera de ella yo no veo que existan: presente de cosas pasadas (la memoria), presente de cosas presentes (visión) y presente de cosas futuras (expectación).» San Agustín, *Confesiones*, libro undécimo, capítulo XX.

Ya en «La vida de los estudiantes», un texto temprano de Benjamin de 1914, se vislumbran los temas fundamentales que marcarán más de veinticinco años después su última obra, las *Tesis de filosofía de la historia*. Se perfila en éste una crítica a la idea de progreso basada en la linealidad y la continuidad del tiempo histórico. También se plantea la propuesta de un nuevo método histórico que no se base en la diacronía sino en la sincronía, es decir, que no tienda a seguir la evolución de los procesos históricos sino a inmovilizarlos y detectar en éstos los elementos utópicos y evocarlos en forma de imágenes para descifrar esos elementos utópicos que en el pasado cuestionaron el orden establecido.

«Hay una concepción de la historia que, partiendo de la base de un tiempo considerado infinito, distingue el tiempo de los hombres y épocas en función de la mayor o menor rapidez con que transcurren por el camino del progreso. De ahí la carencia de conexión, la falta de precisión y de rigor de dicha concepción con respecto al presente. La reflexión que viene a continuación, por el contrario, señala una situación en la que la historia parece hallarse concentrada en un núcleo tal y como antiguamente aparecía en las concepciones de los pensadores utópicos. Los elementos del estado final no se manifiestan en una tendencia progresiva aún sin configurar, sino que se encuentran incrustados en el presente en forma de obras y pensamientos absolutamente amenazados, precarios y hasta burlados. La tarea de la historia no es otra, en consecuencia, que representar el estado inmanente de la perfección como algo absoluto, y hacerlo visible y actuante en el presente. Ahora bien, este estado no debe definirse mediante una descripción pragmática de particularidades (instituciones, costumbres, etcétera), pues se encuentra muy lejos de todo eso, sino que ha de captarse en su estructura metafísica, como, por ejemplo, el reino del Mesías o la idea de la Revolución Francesa.»⁵⁰

Desde buen comienzo están bien definidos los contrincantes dialécticos a los que se enfrenta Benjamin. Ya en un primer momento muestra una

50. W. Benjamin, «La vida de los estudiantes», en *Metafísica de la juventud*, pág. 117.

oposición radical al método histórico dominante en los albores del siglo xx, el historicismo. Los axiomas de éste, que se había instituido en la doctrina oficial de la escuela historiográfica alemana,⁵¹ no procedían más que de las ciencias de la naturaleza. Hay «hechos» históricos, a los cuales se los considera objetivos, y a partir de su acumulación, tal como reza el método inductivo, se deducen unas leyes generales cuya objetividad se considera tan obvia como la de los «hechos» científicos. La concepción del tiempo histórico se hace eco de esta perspectiva y su modelo, pues, es el del tiempo físico, concibiéndolo como un medio continuo y lineal en el que se puede desarrollar sin ruptura el encadenamiento indefinido de las causas y los efectos. La idea de un tiempo homogéneo y vacío, cuyo correlato histórico se determina en la creencia enfática y mistificadora del progreso, remite a la concepción del tiempo como factor de medición de la continuidad de la magnitud y el movimiento a la vez que al moderno concepto kantiano de lo temporal como forma pura, cuya vaciedad condiciona a priori la posibilidad de toda experiencia. La invectiva contra un tiempo homogéneo y vacío constituye la base de la crítica benjaminiana a la idea de progreso, una crítica al devenir continuo, lineal e infinito de un tiempo matematizado o trascendentalizado al que Benjamin opondrá el advenir discontinuo, puntual e instantáneo del tiempo histórico. El historicismo, amparado en su concepción del tiempo, proclamará la posibilidad de desvelar leyes históricas capaces de hacer previsiones. El supuesto carácter científico de este método hacía creer en un conocimiento objetivo del pasado que permitía hacer una reconstrucción de éste en su «verdad», tal y como éste se comprendía a sí mismo. A pesar de que el historicismo considera el objeto histórico como centro de la verdad, excluyendo así, supuestamente, el punto de vista del historiador, en lo más profundo, aunque nada sea más ajeno a su propósito, el relativismo histórico caracteriza la filosofía de la historia del historicismo.⁵²

51. Algunos de sus representantes más destacados serían Ranke, Treitschke o Meinecke.

52. S. Mosès, *op. cit.*, pág. 84.

La concepción de Benjamin sobre la historia se presenta como una ruptura con el historicismo —melancólica primero, marcada por un carácter teológico; colérica y exasperada después, atravesada ya por el marxismo—, como una reivindicación del papel del historiador en la construcción de la historia, pues ésta no se entiende como un encadenamiento de hechos objetivos sino como el ejercicio de una actividad heurística instalada en el presente. En este sentido, también Benjamin se ve impelido a plantearse y elegir un paradigma al plantearse la pregunta de las categorías del tiempo del conocimiento histórico.

Aparece también en este texto el tan característico «mesianismo» benjaminiano, que marcará toda su reflexión sobre la historia, y el cual ocupa un lugar central en la concepción romántica del tiempo y de la historia. Como puede leerse en la introducción de su tesis de doctorado, *El concepto de crítica en el romanticismo alemán* (1919), la esencia histórica del romanticismo «debe buscarse en el mesianismo romántico».⁵³ Esta dimensión la descubre sobre todo en los escritos de Schlegel y Novalis, y entre los pasajes del primero cita el siguiente: «El deseo revolucionario de realizar el reino de Dios es [...] el inicio de la historia moderna.»⁵⁴ De nuevo se presenta aquí la cuestión metafísica de la temporalidad histórica en la que Benjamin basa su oposición entre una concepción cualitativa del tiempo infinito (*qualitative zeitliche Unendlichkeit*) que se desprende del mesianismo romántico, y para la que la historia es un proceso de consumación y no un simple devenir, y un tiempo infinitamente vacío (*leeren Unendlichkeit der Zeit*), propio de la ideología moderna del progreso. Asombroso es el parecido con un fragmento de las *Tesis de filosofía de la historia*, tantos años posterior: «La representación de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación de la prosecución de ésta a lo largo de un tiempo homogéneo y vacío. La crítica a la representación de dicha prosecución deberá constituir la base de la crítica a tal representación del progreso.»⁵⁵

53. W. Benjamin, *El concepto de crítica en el romanticismo alemán*, pág. 31, nota 3.

54. F. Schlegel, 1794-1802. *Seine posaischen Jugendschriften*, Athenäum, 222, citado en W. Benjamin, *El concepto de crítica en el romanticismo alemán*, pág. 31, nota 3.

55. Tesis XIII.

3. *La historia, siempre la historia: los tres paradigmas benjaminianos*

3.1. «No Platón sino Adán»,⁵⁶ o el momento teológico

El prisma teológico marca profundamente la primera reflexión de Benjamin sobre la historia. Ésta se expone en dos obras que presentan la historia humana desde dos perspectivas distintas. En *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos* (1916), la historia se entiende como un proceso de decadencia, mientras que en *La tarea del traductor* (1921) se plantea como un proceso hacia la realización utópica. El hombre, en esta visión de la historia, no aparece como un ser que actúa, como un actor y productor de acontecimientos, sino como un ser que habla, como un productor de signos, y es la relación con el lenguaje la que determina el sentido de la historia. Sería absurdo obviar el tono y las referencias bíblicas que marcan este primer paradigma teológico, pero estos textos no se interesan por el periplo moral de la humanidad, su relación con Dios y la Ley, sino que establecen un modelo metafísico del conocimiento que se basa en la función primordial del lenguaje. El lenguaje se presenta como el espacio velado de una revelación cuyo contenido se agotaría en el despliegue histórico del lenguaje mismo. Como dirá en *Sobre el programa de la filosofía venidera* (1918), el conocimiento se elabora sobre todo a través del funcionamiento simbólico del lenguaje.⁵⁷

56. W. Benjamin, introducción al *Origen del drama barroco alemán*, pág. 19.

57. Véase W. Benjamin, «Sobre el programa de la filosofía venidera», en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos (Iluminaciones IV)*.

A partir de la exégesis de los primeros capítulos del Génesis, Benjamin extrapola, en *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos*, la decadencia que caracteriza a la historia de la humanidad al proceso místico de decadencia del lenguaje. En este escrito se dice que «el lenguaje no sólo se extiende sobre todos los ámbitos de la expresión espiritual del hombre, de alguna manera siempre inmanente en el lenguaje, sino que se extiende sobre todo. No existe acontecimiento o cosa, tanto en la naturaleza viva como en la inanimada, que no tenga, de alguna forma, participación en el lenguaje, ya que está en la naturaleza de todas ellas comunicar su contenido espiritual [...], la palabra «lenguaje» no es en modo alguno una metáfora»,⁵⁸ como se desprende del hecho de que no podemos «imaginarnos una total ausencia de lenguaje en cosa alguna».⁵⁹ El ámbito del lenguaje determina los límites externos e internos del mundo, pues no hay nada que pueda concebirse fuera de su estructura. Todo sin excepción tiene su propia lengua o ser lingüístico distinto del implicado por su pertenencia a la palabra humana. Se trata de vincular el lenguaje humano a un lenguaje previo de las cosas, a cierta «comunicabilidad» que es a la vez condición de su posibilidad de ser conocidas. Una lengua «no es en modo alguno la expresión de todo aquello que nosotros somos presuntamente capaces de expresar por medio de ella, sino que es la expresión inmediata de aquello que se comunica por su intermedio»,⁶⁰ que para Benjamin es una «entidad espiritual».⁶¹ Una entidad espiritual que se comunica en la lengua, y en ningún caso a través de la lengua. Aquello que es comunicable de una entidad espiritual es el lenguaje mismo, o bien «el lenguaje de una entidad espiritual es inmediatamente aquello que de él puede comunicarse. [...] Cada lenguaje se comunica a sí mismo en sí mismo; es, en el sentido más estricto, el “médium” de la comunicación».⁶² Y dado que nada

58. W. Benjamin, «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos» en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos (Iluminaciones IV)*, págs. 59 y 60.

59. *Ibid.*

60. *Ibid.*, pág. 60.

61. *Ibid.*

62. *Ibid.*, pág. 61.

se comunica por medio del lenguaje, Benjamin concluirá que éste resulta imposible de limitar o medir desde fuera. De ahí que cada lenguaje albergue en su interior una «infinitud inconmensurable y única».⁶³ Esta infinitud adquiere sentido cuando se contempla a la luz del lenguaje humano, cuya potencia lo convierte en el médium absoluto de la comunicación de las cosas. El lenguaje del hombre habla en palabras: «Por lo tanto el hombre comunica su propia entidad espiritual, en la medida en que es comunicable, al *nombrar* a las otras cosas».⁶⁴ Éste es el punto central de la teoría del lenguaje benjaminiana, su teoría del nombre, pues el nombre puede ser considerado «el lenguaje del lenguaje»,⁶⁵ y por eso el hombre es el portavoz del lenguaje, pues es el único que habla en el nombre. Este poder humano de nombrar es el reflejo de la omnipotencia creadora del Verbo divino.

Benjamin dibuja una historia en su formulación de su teoría del lenguaje. En el relato bíblico de la Creación, como es sabido, el nacimiento del lenguaje ocupa un lugar fundamental. En una primera etapa, el lenguaje, en su esencia original, coincide con la realidad que designa: el lenguaje es creador de realidad, y la dualidad entre la palabra y la cosa todavía no existe.⁶⁶ El lenguaje original del hombre se funda cuando Adán da nombre a los animales,⁶⁷ en un acto de nominación hoy perdido pero que encuentra su eco en la función simbólica, es decir poética, del lenguaje. La palabra y la cosa ya no son idénticas, pero entre ellas existe una armonía que hace que el lenguaje abarque la realidad y que ésta sea transparente al lenguaje. En una tercera etapa el poder mágico para poner nombre a las cosas se pierde y el lenguaje se convierte en un simple instrumento de comunicación, cayendo en el abismo de la charlatanería.

Benjamin refuta el fundamento arbitrario que subyace «al enfoque burgués del lenguaje», pues, si el hombre está ligado al lenguaje de las cosas

63. *Ibid.*

64. *Ibid.*, pág. 62.

65. *Ibid.*, pág. 63.

66. Gen. I, 1, 21.

67. Gen. II, 18, 24.

por medio de la palabra, se hace imposible alegar que «la palabra está sólo por coincidencia relacionada con la cosa; que es un signo, de alguna manera convenido, de las cosas o de sus conocimientos. El lenguaje no ofrece jamás meros signos».⁶⁸ A su vez, Benjamin también refuta una teoría mística del lenguaje, según la cual la palabra es la entidad misma de la cosa, ya que «la cosa no contiene en sí a la palabra; de la palabra de Dios fue creada y es conocida por su nombre de acuerdo con la palabra humana».⁶⁹ Pero este conocimiento no procede de una creación espontánea, de una lengua incondicionada e infinita, sino que «resulta del nombre que el hombre da a la cosa, así como ésta se le comunica. La palabra de Dios no conserva su creatividad en el nombre. Se hizo en parte receptora, aunque receptora de lenguaje. Tal recepción está dirigida hacia el lenguaje de las cosas, desde las cuales no obstante trasluce la muda magia de la naturaleza de la palabra de Dios».⁷⁰ Esta teoría del nombre se corresponde con una teoría de la traducción como forma universal de comunicación y como lugar donde convergen «receptividad y espontaneidad».⁷¹ «El lenguaje cuenta con su propia palabra [...] y esa palabra sirve para también para captar lo innombrado en el nombre. Se trata de la traducción del lenguaje de las cosas al de los hombres.»⁷² En virtud de la asignación de un nombre, por lo tanto, el hombre traduce la lengua de la cosa a su propia lengua, una traducción cuya objetividad tiene su garantía en Dios, pues tanto el lenguaje de nombres del hombre y el innombrado de las cosas están «emparentados en Dios».⁷³ La tarea que Dios encomienda al hombre, la de nombrar las cosas, «sería insoluble si estas dos lenguas no estuvieran emparentadas en Dios, «emitidas por el mismo verbo creador, que se ha convertido en las cosas, en comunicación de la materia en mágica

68. W. Benjamin, «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos», pág. 68.

69. *Ibid.*

70. *Ibid.*

71. *Ibid.*

72. *Ibid.*, págs. 68 y 69.

73. *Ibid.*, pág. 69.

afinidad, y, en el hombre, en la lengua del conocer y del nombre en espíritu bienaventurado». ⁷⁴ Pero esta bienaventuranza, que sólo podría ser concebida a propósito de la lengua conocedora, en tanto que el acto denominador de las cosas todavía se fundaba en una inmediata «receptividad» y una pura «espontaneidad» de la traducción de las lenguas de las cosas a la humana, común a la de Dios, se echó a perder con el pecado original. Éste no consiste en el acceso al conocimiento como tal, ya que «el lenguaje paradisiaco de los hombres debió haber sido perfectamente conocedor», ⁷⁵ sino en el conocimiento del bien y del mal, ese «conocimiento con que la serpiente tienta», que «carece de nombre». ⁷⁶ «El saber de lo bueno y lo malo abandona al nombre; es un conocimiento desde afuera, una imitación no creativa de la palabra hacedora. Con este conocimiento el nombre sale de sí mismo: el pecado original es el nacimiento de la palabra humana, en cuyo seno el nombre ya no habita indemne. Del lenguaje de nombres, el conocedor, podemos decir que su propia magia inmanente salió de él para ser, expresa y literalmente, mágica desde afuera. Se espera que la palabra comunique *algo* (fuera de sí misma). Éste es el verdadero pecado original del espíritu lingüístico.» ⁷⁷ En efecto, en cuanto el «ser humano se extrae de la pureza del lenguaje del nombre, lo transforma en un medio [...], convierte parcialmente al lenguaje en un mero signo». ⁷⁸ De este modo, del pecado original surge «una nueva magia del juicio que ya no reside, bienaventurada, en sí misma». ⁷⁹ Se trata de una magia diferente en la que confluyen el juicio en sentido gnoseológico y el juicio en sentido moral, entre los que Benjamin advierte una identidad fundamental. Por ello se aventura a suponer que «el origen de la abstracción no sea más que una facultad del espíritu del lenguaje, resultante del pecado original», ⁸⁰ es decir,

74. *Ibid.*

75. *Ibid.*, pág. 70.

76. *Ibid.*

77. *Ibid.*, págs. 70 y 71.

78. *Ibid.*, pág. 71.

79. *Ibid.*

80. *Ibid.*

de la ruptura de la concreta inmediatez de la relación del hombre con las cosas bajo el signo de lenguaje denominativo. Pues no es sino en el juicio, en la «palabra sentenciadora», donde «tienen sus raíces los elementos abstractos del lenguaje». ⁸¹ En suma, «el hombre, con el pecado original, abandona la inmediatez de la comunicación de lo concreto, a saber, el nombre, para caer en el abismo de la mediatez de toda comunicación, la palabra como medio, la palabra vana, el abismo de la charlatanería». ⁸² Así es como surgen las cien lenguas de Babel y esa «mudez que entendemos como la tristeza profunda de la naturaleza». ⁸³ Si no es en Dios, las cosas carecen de nombre propio, pues fue su palabra creadora las que les dio su nombre propio; de ahí que en el lenguaje humano estén «innombradas» y que queden sometidas a una «superdenominación». ⁸⁴ Sólo quedan los vestigios, los fragmentos de inmediatez que cada lengua humana haya conservado en sí misma. Con la perversión originaria del lenguaje nominal convertido en medio para el juicio abstracto, con la multiplicación de los lenguajes humanos, se apaga la luz de la Revelación. El nombre auténtico de las cosas, la experiencia pura del lenguaje, no podrá encontrarse después de un largo camino que no puede ser más que un rodeo. ⁸⁵

En *La tarea del traductor*, reflexión que se publica como prólogo de sus versiones de los poemas de Baudelaire, invierte el camino. Como se desprende de las ideas anteriores sobre el lenguaje, a la traducción, esa forma particular de escritura, le corresponde una gran importancia. La traducción vendría a hacer frente a la maldición representada por la multiplicación babélica de las lenguas, y alcanzaría a dar expresión a lo que denomina el lenguaje puro, uno para todos los hombres, oculto bajo la confusa disparidad. A partir de la decadencia del lenguaje tras la caída, traza un movimiento de vuelta a la per-

81. *Ibid.*, pág. 72.

82. *Ibid.*

83. *Ibid.*

84. *Ibid.*, pág. 73.

85. «*Methode ist Umweg*», declara Benjamin en *El origen del drama barroco alemán*, pág. 10.

fección perdida, a la restauración del lenguaje adámico. Ésta pasa por el uso simbólico del lenguaje, en el que se insiste en la «forma de significar» (*die Art des Meines*) más allá del contenido que se pretende comunicar. Esta recuperación por parte del lenguaje de su pureza original se opera gracias a los poetas, pero ante todo, gracias a los traductores. La traducción no debe pretender tanto la transmisión de un contenido como la creación de un nuevo sistema de signos complementario al original, para de este modo acercarse al lenguaje de los orígenes.

El cometido de las verdaderas traducciones no es tanto ponerse al servicio de la gloria a la que deben la existencia, la obra, como procurar acceder al ámbito en el que «la vida del original» alcance en ellas su «expansión póstuma más vasta y siempre renovada».⁸⁶ La traducción, pues, no ha de enfrentarse al original como un objeto detenido, sino que asume su carácter histórico, es decir, su naturaleza en desarrollo. En este sentido, no cabe concebir la traducción mediante el simplista esquema de modelo y copia. «La traducción sirve pues para poner de relieve la íntima relación que guardan los idiomas entre sí.»⁸⁷ Esta oculta relación puede ser representada de manera «embrionaria e intensiva».⁸⁸ Este vínculo de las lenguas, dice Benjamin, «es el que trae consigo una convergencia particular. Se funda en el hecho de que las lenguas no son extrañas entre sí, sino a priori, y prescindiendo de todas las relaciones históricas, mantienen cierta semejanza en la forma de decir lo que se proponen».⁸⁹ Sin duda, Benjamin no está aludiendo a lo que podría llamarse su significado referencial. La comunidad íntima entre los distintos lenguajes procede de lo que denomina el lenguaje puro. «Todo el parentesco suprahistórico de dos idiomas se funda más bien en el hecho de que ninguno de ellos por separado, sin la totalidad de ambos, puede satisfacer recíproca-

86. W. Benjamin, «La tarea del traductor», en *Angelus Novus*, pág. 130.

87. *Ibid.*, pág. 131.

88. *Ibid.*

89. *Ibid.*

mente sus intenciones, es decir, el propósito de llegar al lenguaje puro»,⁹⁰ que se ocultaría en cada discurso particular y de cuya presencia toda traducción debe ofrecer un testimonio. Tomadas aisladamente, dice Benjamin, las lenguas son incompletas y se encuentran a la espera de aflorar como la lengua pura que permanece velada en las lenguas. «Pero si éstas se desarrollan así hasta el fin mesiánico de sus historias, la traducción se alumbra en la eterna supervivencia de las obras y en el infinito renacer de las lenguas, como prueba sin cesar repetida del sagrado desarrollo de los idiomas, es decir de la distancia que media entre su misterio y su revelación, y se ve hasta qué punto esa distancia se halla presente en el conocimiento.»⁹¹ Desde esta perspectiva mesiánica, se comprende la irrelevancia que Benjamin otorga al aspecto comunicativo del lenguaje literario y de la escritura en general. En el interés instrumental, subjetivo, el lenguaje queda envilecido y olvidado su potencial revelador. El traductor debe guardar fidelidad no tanto al sentido de la obra como al lenguaje puro en el que ninguna intención particular y subjetiva será restituida, pues «el gran motivo de la integración de las muchas lenguas en una sola lengua verdadera es el que inspira su tarea».⁹² La verdadera traducción es «transparente, no cubre el original, no le hace sombra, sino que deja caer en toda su plenitud sobre éste el lenguaje puro, como fortalecido por su mediación. Esto puede lograrlo sobre todo la fidelidad en la transposición de la sintaxis, y ella es precisamente la que señala la palabra, y no la frase, como elemento primordial del traductor».⁹³ Benjamin no tiene ningún reparo en sacrificar el sentido del texto en aras del lenguaje puro, como en las modélicas traducciones de Hölderlin de las tragedias de Sófocles, en las que «el sentido salta de abismo en abismo».⁹⁴ El lenguaje puro habría de surgir en la figura

90. *Ibid.*, pág. 133.

91. *Ibid.*, pág. 134.

92. *Ibid.*, pág. 137.

93. *Ibid.*, pág. 139.

94. *Ibid.*, pág. 143.

de una suerte de «versión interlineal»⁹⁵ de un texto sagrado, pues «todas las obras literarias conservan su traducción virtual entre las líneas, cualquiera que sea su categoría. Pero las Escrituras Sagradas lo hacen en medida muy superior. La versión interlineal de los textos sagrados es la imagen primigenia o ideal de toda traducción»,⁹⁶ una traducción que manifiesta ese lenguaje puro, «que ya no significa ni expresa nada, sino que, como palabra creadora e inexpressiva, es lo que se piensa en todos los idiomas, llega al fin, como mensaje de todo sentido y de toda intención, a un estrato en el que está destinado a extinguirse».⁹⁷

Se trata de un proceso «mesiánico», tal y como lo califica Benjamin, que propone una vuelta a los orígenes en la que se evoca la concepción de la historia de la mística judía.⁹⁸ Pero no se trata de una simple restauración de los orígenes sino de la realización de todas las virtualidades utópicas. La restauración del lenguaje paradisiaco pasa por el movimiento mismo de la invención verbal, de modo que la vuelta a los orígenes se realiza a través de la creación de lo nuevo. Y en esta creación de lo nuevo cabe entrever y entender todo elemento utópico.

95. *Ibid.*, pág. 140.

96. *Ibid.*

97. *Ibid.*

98. Véase G. Scholem, *Grandes tendencias de la mística judía*, en relación a la concepción de la historia en la mística judía.

3.2. «¿Fue realmente Signorelli el precursor de Miguel Ángel?», o la indocilidad de la estética

En lo que podríamos denominar una segunda etapa según la interpretación de Mosès,⁹⁹ se presenta un paradigma estético, pero que en ningún caso pierde los elementos que se han elaborado en el teológico. Ya se vislumbra en *La tarea del traductor*, donde éste aparece como un creador capaz de atisbar los vestigios del lenguaje de los orígenes. Este nuevo paradigma constituye uno de los temas centrales de la introducción de *El origen del drama barroco alemán* (1928). Benjamin encuentra en la estética un modelo según el cual no es la causalidad la que rige las relaciones entre los distintos momentos del tiempo. En sus textos sobre filosofía del lenguaje Benjamin ya se había distinguido claramente del positivismo, y en la estética buscará subvertir la idea de causalidad histórica que proclama el historicismo. La obra de arte, dice Benjamin, es «esencialmente ahistórica», tal y como asevera al definir la relación de las obras de arte con la realidad histórica. «Baudelaire contraponen a la idea de progreso en la historia del arte una concepción monadológica: Llevada al terreno de la imaginación, la idea de progreso [...] nos aparece como un gran absurdo [...] En el orden poético y artístico, los reveladores pocas veces tienen un precursor. Toda floración es espontánea, individual. ¿Fue realmente Signorelli el precursor de Miguel Ángel? ¿Contenía Perugini a Rafael? El artista sólo depende de sí mismo. Sólo promete a los siglos

99. S. Mosès, *op. cit.*, pág. 103.

venideros sus propias obras».¹⁰⁰ Las obras, al no formar parte de una serie causal, se revelan como ahistóricas, pues su sucesión es imprevisible y, más importante aún, el valor de las obras de arte reside en que presentan algo radicalmente nuevo: una novedad impredecible que no se puede deducir ni encorsetar en una cadena causal. Esta temporalidad discontinua ajena al determinismo de cualquier ilusión de progreso será uno de los ejes de la filosofía de la historia benjaminiana.

Benjamin expone en la introducción de *El origen del drama barroco alemán* una teoría del conocimiento en la que presenta una visión discontinua del conocimiento, el cual queda definido, a partir del término «monadológico», como una multiplicidad de puntos de vista ajena a la totalización. Según esta definición, Benjamin plantea una concepción monadológica de la temporalidad histórica que destaca la individualidad de cada época como un fenómeno específico y singular el cual hay que interpretar en función de su propio funcionamiento o sistema de símbolos, que se presenta ajeno a las leyes generales que rigen los procesos históricos sometidos al flujo del devenir. Este enfoque sincrónico de la historia,¹⁰¹ sin embargo, no puede eludir la cuestión del cambio, pues éste es parte de la esencia misma del tiempo. La articulación entre lo sincrónico y lo diacrónico se convertirá en el centro de su reflexión sobre la historia a partir del libro sobre el *Trauerspiel*. La estética plantea, como se sugiere en el modelo estético de la historia que se esboza en *La tarea del traductor*, un modelo de historicidad que no se guía por el principio de causalidad, en el que cada obra de arte ocupa una temporalidad autónoma que genera su propio presente, pasado y futuro. Estas distintas temporalidades no constituyen una evolución homogénea, sino una sucesión discontinua de unidades autónomas. El modelo estético de la historia cuestiona los postulados del historicismo, la continuidad del tiempo histórico, la causalidad que marca el encadenamiento de los acontecimientos del pasado hacia el presente y del

100. Ch. Baudelaire, *Obras*, II, pág. 149, citado en W. Benjamin, *Libro de los Pasajes*, [J 38 a, 7], pág. 308.

101. Sobre la relación entre la historia del arte y los modelos temporales de la historia, o la relación entre imagen y tiempo, véase el sugestivo y crítico ensayo de G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*.

presente hacia el futuro. En *La tarea del traductor* dice Benjamin que «la historia de las grandes obras de arte arranca de los orígenes de la vida, se ha formado durante la vida del artista y las generaciones posteriores son esencialmente las que le confieren una supervivencia duradera».¹⁰² El tiempo histórico no es una categoría abstracta, sino una realidad vivida de la que participan distintas situaciones concretas. Y las tres categorías del tiempo no pueden reducirse a una línea homogénea, sino que se presentan como una experiencia específica, irreductible. Sólo a posteriori se puede reconstruir, y tan sólo en forma de hipótesis, el pasado de una obra de arte, pero en ningún caso este pasado se puede tomar como punto de partida de una serie causal encaminada hacia el futuro. Sólo a partir del la «instancia de presente» del historiador se da la búsqueda de estas fuentes pasadas, así que ésta no puede ser más que un trabajo de interpretación de la obra. El futuro de la obra tampoco está determinado, pues únicamente a posteriori se comprobará si la obra sobrevive y se podrá acceder a su recepción y los significados que ha abierto. Sólo desde el presente como instancia de interpretación se da lugar al pasado.

Se trata de la relación entre la historia y el tiempo que la imagen impone. Ni el tiempo se opone a la historia ni se trata de interrogar al tiempo de la obra como desde la fenomenología del arte, ni la clásica operación positivista para la que el tiempo se reduce al de la historia, y que reduce las imágenes a simples documentos de la historia, pues no sería más que un «modo de negar la perversidad de unas y la complejidad de la otra.»¹⁰³ La unidad irreductible de las obras de arte plantea un modelo de historia «policéntrica»,¹⁰⁴ en el que cada estilo, género, época constituye una unidad de inteligibilidad histórica

102. W. Benjamin, *La tarea del traductor*, pág. 130.

103. Según Didi-Huberman, los debates actuales sobre el fin de la historia, y, paralelamente, sobre el fin del arte, son «burdos» y están mal planteados «porque se fundan en modelos de tiempo inconsistentes y no dialécticos. Aboga por un «anacronismo» por su virtud dialéctica: «El anacronismo parece surgir en el pliegue exacto de la relación entre imagen e historia: las imágenes, desde luego, tienen una historia; pero lo que ellas son, su movimiento propio, su poder específico, no aparece en la historia más que como un síntoma... Escapan, por esencia, a la historicidad... Su temporalidad no será reconocida como tal en tanto que el elemento histórico que la produce no se vea dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa.» G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, pág. 28.

104. S. Mosès, *op. cit.*, pág. 106.

propia. En la introducción de *El origen del drama barroco alemán*, a estas entidades se las denomina «ideas». En esta idea se combinan, en una misma unidad, niveles de temporalidad histórica diferentes. La alegoría, por ejemplo, además de una figura del discurso y un género literario, en Benjamin designa también el principio de una forma determinada de conocimiento. A partir del modelo estético, la historia aparece dividida en signos que conforman un texto que se puede descifrar,¹⁰⁵ una vez introducida la sincronía, a partir de paralelismos, cortes, detenciones, en la diacronía. Frente al positivismo, se plantea un paradigma estético del conocimiento y de la historia. El modelo en la búsqueda de la verdad no será ya el de las ciencias de la naturaleza, sino el de la filosofía del arte.

La morfología de Goethe proporciona a Benjamin un modelo de conocimiento de acuerdo a un paradigma estético, donde un conjunto de formas que funcionan como unidades semánticas le permiten descifrar el texto del mundo. «Al estudiar la exposición de Simmel sobre el concepto de verdad en Goethe, vi claramente que mi concepto de origen en el libro sobre el drama barroco es una traslación estricta y apremiante de este concepto goethiano fundamental desde el terreno de la naturaleza a la historia. Origen es el concepto de fenómeno originario llevado del contexto natural pagano al variado contexto judío de la historia.»¹⁰⁶ Benjamin toma el concepto de Goethe de «fenómeno original», que ya había analizado ampliamente en su tesis doctoral sobre *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* (1919).¹⁰⁷ Benjamin rechaza las connotaciones organicistas de esta noción en Goethe, en la que resuenan los ecos de la evolución biológica y la continuidad natural, y la entiende como un principio ideal de organización y estructuración.¹⁰⁸ El libro

105. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 11, 4], pág. 478. A este respecto, véase más adelante el apartado «Leer lo que nunca fue escrito».

106. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 2 a, 4], pág. 463.

107. Véase sobre todo el último capítulo dedicado a «La teoría del arte temprano romántica y Goethe», págs. 155-166.

108. Se trata de una interpretación de la morfología de Goethe comprendida como una teoría de las formas que encontró un gran eco en esos años en un intento de superar el historicismo. Véase, por ejemplo, *La morfología del cuento*, de Propp (1926), o *La decadencia de Occidente*, de Spengler, que lleva como subtítulo

sobre el *Trauerspiel* está precedido por una cita de los escritos de Goethe sobre morfología:

«Puesto que ni en el saber ni en la reflexión se puede alcanzar un todo, ya que el saber está privado de interioridad y la reflexión de exterioridad, nos vemos obligados a considerar la ciencia como si fuera un arte, si es que esperamos de allá alguna forma de totalidad. Y esta última no debemos ir a buscarla en lo general, en lo excesivo, sino que, así como el arte se manifiesta siempre enteramente en cada obra individual, así también la ciencia debería mostrarse siempre por entero en cada objeto individual estudiado.»¹⁰⁹

La teoría del conocimiento de Benjamin se fundamenta en dos ideas centrales que aparecen en este texto de Goethe. Por un lado, que la contradicción entre la objetividad (saber) y la subjetividad (reflexión) sólo pueda resolverse desde la experiencia estética. El arte se define como un modelo de conocimiento arraigado en la subjetividad pero que a la vez descubre formas invariables, objetivas que le permiten acceder a una «forma de totalidad». Una premisa que permite que Benjamin denuncie al positivismo en su pretendida objetividad, pues se contenta con tomar el modelo de un encadenamiento de causas y efectos de la física mecanicista, pero en realidad no hace más que sustituir «la resolución de los problemas a través de las ideas por la proyección en la obra de estados anímicos subjetivos del receptor».¹¹⁰ «La verdad es la muerte de la intención»,¹¹¹ sentencia.

Por otro lado, las «mónadas» o «ideas» que corresponden a los fenómenos originales de Goethe se revelan en fenómenos particulares. Tanto para Goethe como para Benjamin, el conocimiento estético no se ocupa de las relaciones entre lo individual y lo general, sino de las relaciones entre lo particular y lo universal. La experiencia estética funciona como modelo para el conocimiento porque precisamente en ésta lo universal se revela en lo particular.

«Esbozo de morfología de la historia universal».

109. W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, pág. 9.

110. *Ibid.*, pág. 25.

111. *Ibid.*, pág. 18.

«Toda gran obra de arte supera los límites del género. Una gran obra de arte es la que funda un género o termina con él.»¹¹² Por eso la obra de arte se presenta como el arquetipo de la verdad, ya que en ella se encarna la totalidad en lo particular. En este sentido, al plantear esta concepción, Benjamin se enfrenta al método inductivo del positivismo, y a su vez al método deductivo del idealismo. Benjamin deja claro, como punto central de su teoría del conocimiento, y que a la vez será uno de los ejes de su filosofía de la historia, que no existe ningún tipo de *continuum*: no se puede «reagrupar conocimientos en una unidad enciclopédica y sin fallos, unidad que sea la misma verdad.»¹¹³

La multiplicidad de las obras de arte ofrece el modelo de una ontología, de una visión de la verdad marcada por la pluralidad de las ideas. Al igual que las experiencias estéticas, las ideas no se suman formando un conjunto homogéneo. De este modo, Benjamin se sitúa al otro extremo de la lógica hegeliana, según la cual la verdad se constituye en un movimiento dialéctico continuo en el que cada momento nuevo conserva el anterior a la vez que lo supera (*aufheben*), pues la verdad se ofrece de forma discontinua. La verdad, en una formulación sin duda platónica, aparece en la contemplación filosófica, aunque esta contemplación también se acompaña de una «vuelta a los fenómenos».¹¹⁴ «Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones son a las estrellas.»¹¹⁵

El análisis de la noción de lo original establece el tránsito de la teoría del conocimiento a la historia. Lo original designa la marca que permite reconocer algunos fenómenos privilegiados como encarnaciones de una idea.¹¹⁶ Las ideas se manifiestan en los fenómenos, pero no todos los fenómenos son la manifestación de una idea. Como interpreta Mosès, estableciendo una

112. *Ibid.*, pág. 27. O como dirá en el *Libro de los pasajes* al definir su método: «Descubrir en el análisis del mínimo momento particular el cristal del devenir en su totalidad. Así pues, romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comentario. Desechos de la historia.» W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 2, 6], pág. 463.

113. W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, pág. 15.

114. *Ibid.*, pág. 16.

115. *Ibid.*, pág. 16.

116. S. Mosès, *op. cit.*, pág. 114.

analogía entre la experiencia de lo original y la experiencia estética: «Un fenómeno se nos presenta como original cuando despierta en nosotros el eco o el recuerdo de una idea —o más bien de una palabra— en su significación primera. El descubrimiento de lo original es una experiencia que lleva en su interior su propia verdad, comparable en esto al juicio estético según Kant que, aunque pertenece al ámbito de la sensibilidad y la subjetividad, implica validez universal de sus afirmaciones. En este sentido, la identificación de un fenómeno como original depende de una intuición de tipo estético; reconocer que un fenómeno es original es emitir un juicio del mismo orden que el que consiste en afirmar que una obra de arte es bella.»¹¹⁷ Así pues, lo original se revela como epifanía de la idea bajo el signo de la temporalidad, del mismo modo que los fenómenos originales del conocimiento se nos ofrecen como fenómenos originales de la historia.

Cada época histórica, así como las grandes obras de arte, posee un carácter específico e irreductible: no existe un vínculo causal que ligue una con otra, sino que deben entenderse como unidades independientes. Lejos de la visión de la historia hegeliana, que se presenta como un continuo lineal en el que se proyecta una dialéctica inmanente al espíritu humano, Benjamin plantea una serie discontinua de «fenómenos originales» que pueden aparecer en una multitud de líneas temporales independientes. En este sentido, coincide con el propósito de la genealogía de «localizar la singularidad de los acontecimientos, fuera de toda finalidad monótona; atisbarlos donde menos se los espera [...]; captar su retorno, no para trazar la curva lenta de una evolución, sino para reconocer las diferentes escenas en las que han representado distintos papeles; definir incluso el punto de su *ausencia*».¹¹⁸ Igual que Nietzsche en las *Intempestivas*, que no cesa de criticar esa forma de historia que siempre supone el punto de vista suprahistórico, el de una historia cuya función es recopilar en una totalidad cerrada sobre sí misma «la diversidad al fin reducida

117. *Ibid.*

118. M. Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, pág. 12.

del tiempo; una historia que nos permitiría reconocernos en todo y dar a todos los desplazamientos pasados la forma de la reconciliación; una historia que lanzaría sobre lo que está detrás de ella una mirada del fin del mundo».¹¹⁹ La historia será efectiva, sentencia Foucault, «en la medida en que introduzca lo discontinuo en nuestro mismo ser [...] socave aquello sobre lo que se la quiere hacer reposar, y se ensañe contra su pretendida continuidad».¹²⁰ Esta historia efectiva (*wirkliche*) es la que hace resurgir el acontecimiento en lo que puede tener de único y de agudo. Pues tal sentido histórico «tiene también el poder de invertir la relación de lo próximo y lo lejano tal como los establece la historia tradicional».¹²¹

En el conocimiento estético se tiene acceso a una forma específica de la experiencia del tiempo: al descubrir una obra como original se ve en ella algo primordial y a la vez nuevo. «Lo original siempre se presenta como un descubrimiento que es al mismo tiempo un reconocimiento. Reconocimiento de lo inaudito como algo que procede del fondo de un orden inmemorial. Descubrimiento de la actualidad de un fenómeno como representante del orden olvidado de la Revelación.»¹²² Por eso no debe confundirse el término «origen», pues éste en ningún caso remite a un comienzo: «El origen, aun siendo una categoría plenamente histórica, no tiene nada que ver con la génesis. Por «origen» no se entiende el llegar a ser de lo que ha surgido, sino lo que está surgiendo del llegar a ser y del pasar. El origen se localiza en el flujo del devenir como un remolino que engulle en su ritmo el material relativo a la génesis.»¹²³

La experiencia de lo original tal y como se ofrece en la experiencia estética abre una aprehensión específica de la temporalidad. Ésta se nos presenta en la doble dimensión, de pasado y futuro, y no puede existir al margen de la expe-

119. *Ibid.*, pág. 43.

120. *Ibid.*, pág. 47.

121. *Ibid.*, pág. 51.

122. W. Benjamin, *GS*, I, 3, pág. 936.

123. W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, pág. 28.

riencia presente. El pasado, en la percepción de lo original, se abre como un horizonte inmemorial en el que se dibuja nuestra experiencia actual. El futuro, a diferencia de la proyección que se hace de él en la idea del progreso, no es una mera prolongación del pasado, sino una promesa utópica inscrita en el fondo de nuestra intuición del fenómeno original.

De nuevo se encuentra aquí el mismo esquema teológico según el cual se proclama que todas las virtualidades inscritas en el orden original se harán realidad en la fase final de la historia. La percepción de lo original es la instancia de presente con respecto a la cual se constituyen las dos dimensiones del pasado y del futuro. El fenómeno original lleva la marca de la unicidad, se refleja en él la realidad primordial de la idea, pero, por formar parte de la realidad empírica lleva en sí una carga de limitación e inacabamiento porque no representa más que una de las encarnaciones posibles de la idea, por lo que en un futuro se repetirá de forma diferente: es esencialmente repetitivo. Esta es la paradoja del tiempo histórico según Benjamin: los elementos primordiales que lo constituyen, acontecimientos, periodos, obras, son únicos y a la vez arquetípicos, irreversibles y a la vez recurrentes. Esta visión de la historia aparecerá en el corazón del libro sobre el *Trauerspiel*, se desarrollará en el *Libro de los pasajes*, o en las *Tesis sobre filosofía de la historia*, donde las diferentes tentativas revolucionarias que conoció la humanidad, desde Espartaco a 1917 representan otras tantas reencarnaciones del fenómeno original de la Revolución.

En cada fenómeno relacionado con el origen se determina la figura mediante la cual una idea no deja de enfrentarse al mundo histórico hasta que alcanza su plenitud en la totalidad de su historia. Por consiguiente, el origen no se pone de relieve en la evidencia fáctica, sino que concierne a su prehistoria y a su poshistoria. Como reza el epígrafe de Karl Kraus que encabeza una de las tesis, *Ursprung ist das Ziel*.¹²⁴ Las directrices de la contemplación filosófica están trazadas en la dialéctica inherente al origen, la cual revela cómo

124. Tesis XIV.

la singularidad y la repetición se condicionan recíprocamente en todo lo que tiene un carácter esencial.¹²⁵

Al final del *El origen del drama barroco alemán* Benjamin habla del barroco diciendo que éste se puede entender como el pasado de un fenómeno original cuyo presente sería el expresionismo. Su futuro, tan imprevisible como el de cualquier obra de arte, se irá elaborando a medida que se va reinterpretando esta misma idea primordial de la que el barroco y el expresionismo habrán sido encarnaciones. Esta aparente contradicción entre una historia dispersa y ajena a toda síntesis y la concepción teleológica de la historia como realización progresiva de todas las virtualidades inscritas en un programa original se plantea sobre todo en las tesis, donde la utopía (o redención) se entiende precisamente como la reunión final, al término de cada uno de los procesos monadológicos que constituyen la historia, de todos los conatos mesiánicos emprendidos por la humanidad. Puede decirse que, implícitamente, este modelo inspirado en el mesianismo judío y expuesto en términos estéticos, ya está en *La tarea del traductor* y en la introducción de *El origen del drama barroco alemán*.

Para el arte barroco, la historia tras la caída original no es más que un proceso irreversible de declive. La alegoría barroca es un significante privilegiado —por la profusión y arbitrariedad que la caracteriza— que da testimonio de la impotencia de una humanidad caída para recuperar el sentido original del mundo, que remite a toda una visión de la historia. «En la alegoría, la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del observador como pasaje primordial petrificado. Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o mejor dicho: en una calavera.»¹²⁶ Este modelo de una historia catastrófica barroca se enfrenta al modelo teológico de una historia orientada hacia una culminación mesiánica. Entre ambas, una teoría «formalista»¹²⁷ del conocimiento histórico, inspirada en la morfología de Goethe, concede libertad al historiador para

125. W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, págs. 29 y 30.

126. *Ibid.*, pág. 159.

127. S. Mosès, *op. cit.*, pág. 120.

interpretar las estructuras históricas, en su multiplicidad y autonomía, como otros tantos «fenómenos originales», como etapas en el proceso de reconstrucción del paisaje primordial de la verdad, o como fragmentos desprovistos de sentido, y cuya acumulación no dibuja nada más que un campo de ruinas.

Es en la ruina donde descubrimos el combate entre la naturaleza y el espíritu, pues en ella una «obra del hombre se percibe como un producto de la naturaleza», como dice Simmel.¹²⁸ La ruina revela la forma presente de una vida pasada, no de su contenido o de sus restos, sino de su pasado como tal, añade Simmel. Se trata de la manifestación externa de una tensión existencial entre historia y naturaleza. Benjamin, en *El origen del drama barroco alemán*, parece también referirse a una idea parecida. «Si con el *Trauerspiel* la historia entra en escena, lo hace en cuanto escritura. La palabra “historia” está escrita en la faz de la naturaleza con los caracteres de la caducidad. La fisonomía alegórica de la historia natural que el *Trauerspiel* pone en escena se presenta verdaderamente como ruina. Con la ruina la historia ha quedado reducida a una presencia perceptible en la escena. Y bajo esta forma la historia no se plasma como un proceso de vida eterna, sino como el de una decadencia inarrestable.»¹²⁹ Según Benjamin, esta estética de la ruina está vinculada a una renuncia aparente a la escatología, ya que el «*Trauerspiel* se sume por completo en el desconsuelo de la condición humana».¹³⁰ En términos estéticos, el *humor melancholicus* del drama barroco se manifiesta en la alegoría, que se contrapone al símbolo cristiano, pues, mientras que en la alegoría la historia se presenta como «paisaje primordial petrificado» todo lo «intempestivo, doloroso, fallido», «en el símbolo, con la transfiguración de la decadencia, el rostro transformado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención».¹³¹

Pero según Benjamin, esta ruina, esta catástrofe como alegoría de un mundo que ha perdido sentido, constituye un momento de la inversión

128. G. Simmel, «Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch», pág. 126.

129. W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, págs. 170 y 171.

130. *Ibid.*, pág. 66.

131. *Ibid.*, pág. 159.

dialéctica que permite reencontrar la redención en la historia. Porque precisamente lo que se revela en estas visiones de locura destructiva, donde todas las cosas terrestres caen en ruinas, no es tanto el ideal de la meditación profunda de la alegoría, sino su *límite*. «La desconsolada confusión del Gólgota, reconocible como esquema de las figuras alegóricas en mil grabados y descripciones de la época, no es sólo la imagen simbólica de la desolación de toda la existencia humana. En esta imagen la caducidad no aparece tanto significada o representada alegóricamente, sino significando ella misma, ofrecida en cuanto alegoría. Como alegoría de la resurrección [...] Ésta es justamente la esencia de la profunda meditación melancólica: sus últimos objetos, con los cuales piensa estar totalmente fijada a la depravación del mundo, se convierten en alegorías, llenan y niegan la nada en la cual se presentan, de la misma manera que al final la intención no se mantiene fiel en la contemplación de los huesos, sino que se gira, infiel, hacia la resurrección.»¹³²

132. *Ibid.*, págs. 229 y 230.

3.3. La escritura de la historia, un «heraldo que invita a los difuntos a la mesa»¹³³

El paso del paradigma estético al paradigma político de la historia se opera en un punto muy preciso: en la reinterpretación de la instancia del presente del historiador, que en el *Trauerspiel* se concibe como una instancia estética y que a partir de las primeras notas preparatorias del *Libro de los pasajes* se entiende como una instancia política.¹³⁴ En el libro sobre el *Trauerspiel*, el historiador era una suerte de artista que lograba comprender los fenómenos originales de la historia gracias a su deseo, que lo llevaba a la contemplación de la ideas a través del ejercicio de una escritura casi poética. La instancia del discurso del historiador coincidía con el presente de la contemplación, en la que se abren, antes y después, el pasado inmemorial y el futuro utópico del fenómeno original.

Pero una vez que Benjamin entra en contacto con el marxismo a mediados de los años veinte,¹³⁵ la visión puramente estética de la historia, por su carácter abstracto, especulativo y en cierto sentido irresponsable, no podrá satisfacer las exigencias de la escritura de la historia. El materialismo histórico, sin embargo, no aplaca su «antiprogresismo», de inspiración romántica y mesiánica, sino que se suma a éste y distingue a Benjamin del marxismo «oficial» dominante en esos tiempos.

133. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 15, 2], pág. 484.

134. S. Mosès, *op. cit.*, pág. 124.

135. M. Löwy insiste en que no debe incurrirse en dos de los errores más frecuentes que se encuentran en la literatura sobre Benjamin: ni en la disociación, mediante un «corte epistemológico», de su obra en una época de juventud, idealista y teológica, y otra materialista y revolucionaria, propia de su madurez; ni contemplarla como un todo homogéneo que no «toma en cuenta el hondo estremecimiento... causado por el descubrimiento del marxismo». M. Löwy, *op. cit.*, pág. 17.

Desde finales de los años veinte, la pregunta por la memoria colectiva cobra una gran importancia en las reflexiones benjaminianas. El componente colectivo se integra en la memoria individual. La idea del despertar (*Erwachen*) caracteriza la relación con el presente de la memoria, pues no apunta al pasado sino a la inmediatez del presente, a la ruptura de la continuidad que formula también como *Jetztzeit*. Con esta idea de memoria histórica como presencia del pasado orientada al conocimiento del presente, Benjamin pretendió fundamentar un nuevo método dialéctico del historiador, que reclama un «giro copernicano»¹³⁶ en la visión de la historia: «[...] recordar y despertar son íntimamente afines. Pues despertar es el giro dialéctico, copernicano, de la rememoración. El nuevo método dialéctico de la historiografía enseña a discurrir por el pasado en el espíritu con la rapidez e intensidad de los sueños, para experimentar así el presente como el mundo de la vigilia al que en último término se refiere todo sueño.»¹³⁷ Benjamin se opone así a la tradición positivista que al hacer suyo el principio de la causalidad al referirse a los acontecimientos del pasado aleja los hechos históricos de la experiencia del sujeto. Esta crítica expresa una exigencia benjaminiana, a saber, que el recuerdo está comprometido con el conocimiento del presente. Pero Benjamin da un paso más: el recuerdo es capaz de corregir el pasado, pues la historia no es una ciencia, y la experiencia rememorativa es capaz de modificar aquello que la ciencia ha establecido. De ahí la posibilidad de la redención (*Erlösung*), un concepto que se presenta como una de las categorías centrales del pensamiento benjaminiano.

136. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, (hº, 2), pág. 875.

137. *Ibid.*, (hº 4), pág. 876.

3.3.1. El historiador, interpretador de los sueños

«Comprender la actualidad como la otra cara de la eternidad, la que está alojada en la historia, y registrar la huella de esta cara oculta»¹³⁸ será ahora la ambición de Benjamin. El horizonte teológico sigue presente en la eternidad, trasfondo de hechos, obras y acontecimientos: «Lo histórico no es más que es la huella que la eternidad imprime en el tiempo.»¹³⁹ La novedad reside ahora en la actualidad. La eternidad no se inscribe ya en el tiempo en un *nunc stans* de la contemplación estética, sino a través de la actualidad del instante histórico, en toda su fugacidad, y en todo el peso de su realidad política. Ya no se trata de la presencia de la eternidad en el tiempo, sino de la forma hueca de una eternidad invisible. La instancia del presente del historiador, a partir de la cual se abren ante él las dos otras dos instancias del tiempo histórico, marca la situación desde la que se engendra su discurso.

Benjamin traduce, en un primer momento, la oposición abstracta del presente y el pasado en la tensión entre sensación y tradición: «Extirpar de raíz el “desarrollo” de la imagen de la historia, y exponer el devenir como una constelación en el ser mediante el desgajamiento dialéctico en sensación y tradición es también la tendencia de este trabajo»,¹⁴⁰ dice en una declaración de intenciones en el *Libro de los pasajes*. Después la instancia de presente se traducirá en otra metáfora central de la misma obra, la del des-

138. Carta a Scholem, citada en *GS*, IV, *Fragmente. Autobiographische Schriften*, pág. 910.

139. S. Mosès, *op. cit.*, pág. 124.

140. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, (HP, 16), pág. 841.

pertar: «Proust comienza el relato de su vida en el momento del despertar. De la misma forma, toda exposición sobre la historia debe comenzar con un despertar; en realidad no debería hablar de nada más.»¹⁴¹ Esta imagen no designa una transición entre el sueño y la vigilia, sino una inversión dialéctica, una metamorfosis cualitativa de la conciencia: un momento fundador de la conciencia en que lo que se ha vivido como realidad se despoja de su máscara y se revela como ilusión. El despertar es la metáfora perfecta del desencanto, de la desmitificación, instante catártico en el que se descorre el velo, iluminación que nos hace acceder a un estadio de conciencia superior, que en Benjamin remite también «a la anamnesis freudiana o a la inversión dialéctica de Hegel o de Marx.»¹⁴² Y es este despojamiento de la ilusión el que define la instancia de presente del historiador y marca el cambio de rumbo: «El giro copernicano en la visión histórica es éste: se tomó por un punto fijo “lo que ha sido”, y se vio el presente esforzándose tentativamente por dirigir el conocimiento hasta ese punto estable. Pero ahora debe invertirse esa relación, y lo que ha sido debe recibir su fijación dialéctica de la síntesis que lleva a cabo el despertar con las imágenes oníricas contrapuestas. La política obtiene el primado sobre la historia. Y, ciertamente, los «hechos históricos pasan a ser lo que ahora mismo nos sobrevino: constatarlos es la tarea del *recuerdo*. El despertar es el caso ejemplar del recordar [...] Hay un “saber aún no consciente” de lo que ha sido, y su afloramiento tiene la estructura del despertar.»¹⁴³ Se trata de una revolución de carácter esencialmente político, ya que ahora la historia debe escribirse al revés, a partir del presente del historiador, comprendido como centro mismo de la verdad. La persistencia del paradigma estético en esta nueva concepción de la historia queda patente en el hecho de que ésta no se presenta de forma teórica, sino a través de una metáfora, y esta metáfora a la vez está tomada de una obra literaria. Pero la estética queda reducida a una pura función de

141. *Ibid.*, [N 4, 3], pág. 467.

142. S. Mosès, *op. cit.*, pág. 125.

143. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, (hº, 2), pág. 875.

significante; el significado, la filosofía de la historia a la que remite, es de naturaleza política.

Estas metáforas, estas imágenes dialécticas, son el lenguaje del historiador para descifrar el pasado. Y el objeto del pasado no viene dado, sino que se va construyendo en la escritura de la historia con las *imágenes dialécticas*. Éstas, que para Benjamin son «el fenómeno original de la historia»¹⁴⁴, permiten a los diferentes elementos del pasado «recibir un grado de actualidad superior al que tuvo en el momento de su existencia».¹⁴⁵ Cada forma dialéctica es la expresión de una forma determinada de despertar que ilustra, en la percepción que el pasado tenía de sí mismo, una parte de ilusión, de autoengaño, pero al hacerlo desvela también la verdad que este pasado nos aporta. El reconocimiento de la historia depende de una condición ínsita en el ahora, donde sólo puede advenir la legibilidad o cognoscibilidad de las imágenes dialécticas, un ahora que está estrechamente relacionado con el momento del despertar: «En la imagen dialéctica, lo que ha sido de una determinada época es sin embargo a la vez “lo que ha sido desde siempre”. Como tal, empero, sólo aparece en cada caso a los ojos de una época completamente determinada: a saber, aquella en la que la humanidad, frotándose los ojos, reconoce precisamente esta imagen onírica en cuanto tal. Es en este instante que el historiador emprende con ella la tarea de la interpretación de los sueños.»¹⁴⁶ «El momento del despertar sería entonces idéntico al ahora de la cognoscibilidad, en el que las cosas ponen su verdadero gesto —surrealista—.»¹⁴⁷ Benjamin pone entre otros ejemplos el del rompecabezas chino. A comienzos del siglo XIX sólo significó para los contemporáneos la aparición de un nuevo juego de sociedad; para el historiador de nuestros días, en cambio, denota el nacimiento del interés por la construcción y al mismo tiempo lo interpreta como una primera premonición del principio cubista en las artes plásticas. Del en-

144. *Ibid.*, [N 9 a, 4], pág. 476.

145. *Ibid.*, [K 2, 3], pág. 397.

146. *Ibid.*, [N 4, 1], pág. 466.

147. *Ibid.*, [N 3 a, 3], pág. 466.

cuentro entre el rompecabezas chino y el cubismo nace la imagen dialéctica. «Imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación»; entre el rompecabezas chino y el cubismo no hay una relación causal, «no se trata de un proceso sino de una imagen; hay un salto.»¹⁴⁸ Las imágenes dialécticas marcan «una cesura en el movimiento del pensamiento», y a la vez definen también el propio objeto histórico como una cesura en el transcurrir del tiempo. «Choque frontal contra el pasado mediante el presente.»¹⁴⁹ Así define Benjamin la imagen dialéctica:

«Lo que distingue a las imágenes de las “esencias” de la fenomenología es su índice histórico. (Heidegger busca en vano salvar la historia para la fenomenología de un modo abstracto, mediante la historicidad.) Estas imágenes se han de deslindar por completo de las categorías de las “ciencias del espíritu”, tales como el hábito, el estilo, etcétera. Pues el índice histórico de las imágenes no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan *legibilidad*. Y ciertamente, este “alcanzar legibilidad” constituye un punto crítico determinado del movimiento en su interior. Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él, la verdad está cargada de tiempo hasta estallar. (Un estallar que no es otra cosa que la muerte de la intención, y por tanto coincide con el nacimiento del auténtico tiempo histórico, el tiempo de la verdad.) No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une fulgurantemente al ahora en una constelación. En otras palabras: *imagen es la dialéctica en reposo*. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es *dialéctica*: de naturaleza imaginal, no temporal. Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, eso es, no arcaicas. La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognos-

148. *Ibid.*, [N 3, 1], pág. 465.

149. *Ibid.*, [N 7 a, 3], pág. 473.

cibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura.»¹⁵⁰

La imagen dialéctica —que es una categoría estética— determina la percepción política de la historia: provocar el choque del pasado y del presente para que nazca una imagen dialéctica es precisamente descifrar el pasado a través de nuestro presente, es decir, hacer de él una lectura política. La estética, significante privilegiado, nos ofrece el lenguaje a través del cual se revela la naturaleza fundamentalmente política de la historia.

La metáfora del despertar, como la de la imagen dialéctica, transforma desde el interior la idea del presente como simple transición entre el pasado y el futuro. La instancia del discurso del historiador ya no se percibe como un lugar neutro, como un punto de observación indiferentemente situado aquí o allá, en algún lugar de la zona gris que separa el pasado del futuro, sino como un momento específico, como un instante vivido, cargado con todas las tensiones y todas las contradicciones que inciden sobre una coyuntura histórica concreta. La revolución de Benjamin consiste en esto: trasponer la experiencia del tiempo vivido desde la esfera personal a la esfera histórica. Y con este gesto desformaliza el tiempo de la historia, del mismo modo que san Agustín o Bergson habían desformalizado el tiempo físico, al sustituir la idea de tiempo objetivo y lineal por la experiencia subjetiva de un *tiempo cualitativo* en el que cada instante se vive en su singularidad incomparable. Como en san Agustín, el presente, única realidad incuestionable, es lo que polariza en Benjamin el pasado y el futuro, pero este presente ya no es el de la vida interior, como tampoco el de la contemplación de la experiencia estética, sino el de la escritura de la historia.

Para Benjamin, todas estas nociones representan categorías históricas: la memoria es la que evoca el recuerdo de las generaciones pasadas, la expectación es la de la salvación colectiva de la humanidad, la visión es la cualidad profética implicada en la intuición política del presente. «La presencia

150. *Ibid.*, [N, 3,1], pág. 465.

de espíritu como categoría política alcanza un magnífico reconocimiento en estas palabras de Turgot: “Antes de que hayamos aprendido que las cosas están en una situación determinada, ellas ya han cambiado muchas veces. De ese modo, siempre percibimos los acontecimientos demasiado tarde, y la política necesita prever, por así decir, el presente.”¹⁵¹ Precisamente sobre una concepción del presente de este tipo se basa la *actualidad* de una auténtica escritura de la historia. Para comprender políticamente el presente en cierta forma hay que anticipar el futuro. Pero sin duda no se trata de una predicción, como si el futuro estuviera escrito en el presente, sino de tener en cuenta anticipadamente los posibles desarrollos que implica. La lectura política de una constelación dada será la que la desplace un paso hacia el futuro: esta es la auténtica instancia del conocimiento histórico. Este conocimiento no puede captar el pasado, captar el sentido que pueda tener para nosotros salvo que parta de una conciencia del momento presente y de su significado para el futuro. Y a la inversa, el presente sólo adquiere sentido con respecto al pasado, o más bien respecto a tal o cual momento particular del pasado, que prolonga o más exactamente se prolonga en él. Al igual que la conciencia verdadera del presente, es decir política, implica una cierta anticipación del futuro, manifiesta también un cierto tropismo hacia el pasado.

Pero no se trata de identificarse con el pasado en un gesto de empatía como en Fustel de Coulanges,¹⁵² sino de leer en el fondo de nuestro presente la huella de un pasado olvidado o reprimido.¹⁵³ Porque no cabe duda de que el historiador historicista entre en empatía con el vencedor, y los vencedores de hoy son todos los que han vencido antes, «y al cortejo triunfal acompaña el botín. Se le nombra con la expresión de bienes culturales.» Y éstos «deben

151. *Ibid.*, [N 12 a, 1], pág. 480.

152. En la tesis VII, dice: «Fustel de Coulanges recomienda al historiador que quiera revivir una época, que se quite de la cabeza todo lo que sepa sobre lo que ocurrió después. Mejor no se puede describir el método con el que ha roto el materialismo histórico. Es el método de empatía. Nace de la desidia del corazón, de la acedia, que da por perdida la posibilidad de adueñarse de la auténtica imagen histórica, esa que brilla fugazmente.»

153. En este sentido, podría entenderse que se trata de una trasposición a la historia de lo que sería parte esencial de la cura psicoanalítica: dar con un pasado olvidado o reprimido que no cesa de repetirse en forma de síntoma. Y la pulsión de muerte podría ser aquello que no cesa de repetirse en la historia.

su existencia no sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos». De ahí que no haya «un solo documento de cultura que no lo sea a la vez de barbarie», así como el propio proceso de transmisión de éste.¹⁵⁴

154. Tesis VII.

3.3.2. «Leer lo que nunca fue escrito»

En una de las notas que se encontraron en vistas a la redacción de las *Tesis de filosofía de la historia* hay una que enuncia el principio del método histórico: «El método histórico es un método filológico y a ese método subyace el libro de la vida.» Y acto seguido Benjamin añade: «“Leer lo que nunca fue escrito”, se dice en Hofmannsthal. El lector en el que debe pensarse aquí es el historiador verdadero.»¹⁵⁵ Que la historia sea legible —objeto fundacional del saber metódico que la filología ofrece— y que sólo el futuro pueda revelarla no tiene nada de nuevo. Pero que el cometido del verdadero historiador sea leer lo que nunca se ha escrito plantea que la escritura de la historia no debe emplearse en la reconstrucción épica de un pasado inerte con los hechos memorables que los vencedores escribieron. La visión política del presente ilustra el parentesco de la situación que vivimos con las luchas y sufrimientos de las generaciones que nos precedieron. Esta memoria histórica no tiene nada de acumulativo; no carga el presente con una suma de acontecimientos que este último tendría que conservar.¹⁵⁶ La centralidad del concepto de memoria de Benjamin es inexplicable sin la carga de futuro que contiene el concepto de pasado. Es como si la conciencia política del presente «saltara» por encima de los siglos para captar un momento del pasado en el que se reconoce; no

155. [Benjamin Archiv, Ms 470], citado en R. Mate, *op. cit.*, pág. 313.

156. En este sentido, parece inevitable la distinción entre rememoración y conmemoración, pues los fenómenos son salvados «no sólo, y no tanto, del descrédito y del desprecio en que han caído, cuanto de la catástrofe a que los aboca muy frecuentemente la exposición que hace de ellos un determinado tipo de tradición, «honrándolo como herencia. — Hay una tradición que es catástrofe.» W. Benjamin, *Libro de los pasajes* [N 9, 4], pág. 475. Se trata de una distinción fundamental que se desarrollará en la segunda parte de este estudio.

para conmemorarlo, sino para reanimarlo, darle una vida nueva, y tratar de realizar hoy lo que faltó ayer. «La conciencia de hacer saltar el *continuum* de la historia es propia de las clases revolucionarias en el momento de su acción», como dice en la tesis XV. El propio objeto histórico se constituye al hacer estallar la continuidad histórica: «De hecho, desde el curso continuado de la historia no se puede apuntar a un objeto de la misma. Por eso también la historiografía, desde siempre, se ha limitado a entresacar un objeto de este transcurso delimitado. Pero lo ha hecho sin fundamento, como último recurso, porque lo primero también fue siempre para ella volver a encajar el objeto en el continuo que se había vuelto a procurar con la empatía. La historiografía materialista no escoge sus objetos a la ligera. No los entresaca del transcurso, sino que los hace saltar de él. Sus procedimientos son más complejos, sus acontecimientos mucho más esenciales.»¹⁵⁷

¿Qué es eso que nunca fue escrito que hay que leer? y ¿qué relación, oculta o tal vez sólo olvidada, habría entre la lectura y el conocimiento de la historia?

La enseñanza de lo semejante (Lehre vom Ähnlichen, 1933) contiene uno de los conceptos fundamentales que prefiguran en lo esencial la teoría del conocimiento expuesta por Benjamin en sus *Tesis de filosofía de la historia* y los fragmentos sobre teoría cognoscitiva y teoría del progreso proyectados como sección en el *Libro de los pasajes*. El texto sobre la doctrina de la mimesis trata en realidad de una forma de leer que consiste en el *Erkennen*, esto es, en el reconocimiento ancestrológico de semejanzas no sensibles: «La naturaleza genera semejanzas; basta pensar en la mímica. No obstante, el hombre es quien posee la suprema capacidad de producirlas. Probablemente ninguna de las más altas funciones humanas está exenta del factor determinante jugado por la facultad mimética.»¹⁵⁸ En Benjamin —como en Aristóteles: «imitar es innato a los hombres desde la infancia»¹⁵⁹— la naturaleza mimética del hom-

157. W. Benjamin, *Libro de los Pasajes*, [N 10 a, 1], págs. 477 y 478.

158. W. Benjamin, «La enseñanza de lo semejante», en *Para una crítica de la violencia*, pág. 85.

159. Aristóteles, *Poética*, 1448b, 6-7.

bre comprende un momento productivo, generador de similitudes y simulaciones, y otro receptivo, en virtud del cual la aptitud para la aprehensión de semejanzas promueve el aprendizaje y, por ende, se pone al servicio de una de las más elevadas funciones del ser humano: el reconocimiento. La facultad mimética no sólo es connatural al ser humano, no está sólo inscrita como un estigma o un rasgo instintivo que comparte con la naturaleza, sino que es además «el don poético» por el que el hombre se produce como tal, reconoce su humanidad y pone en escena una historia. Este reconocimiento es indisoluble de un factor temporal por el que la aprehensión (*Wahrnehmung*) de la semejanza no-sensible —cuyo prototipo es la interpretación astrológica de la conjunción astral— está indefectiblemente unida a un «destello» (*ein Aufblitzen*) o, en otros términos, a un momento temporal (*ein Zeitmoment*) fugaz e inesperado. «La percepción de lo similar está siempre ligada a un reconocimiento centelleante. Se esfuma para ser quizá luego recuperada, pero no se deja fijar como sucede con otras percepciones.»¹⁶⁰ Y es el lenguaje, dice Benjamin, el que «se erige en la más elevada aplicación de la facultad mimética: un médium en el cual las capacidades de memoria por lo afín se conjugaron sin pérdida... El ritmo de velocidad de lectura... sería entonces igual al esfuerzo invertido en aplicar el talento, ese espíritu mimético, sobre el lapso de tiempo en que las afinidades relampaguean fugazmente y vuelven a sumergirse en el flujo de las cosas... Se requiere un ritmo necesario o, más bien, un instante crítico, que el lector debe tener a toda costa presente para no quedarse con las manos vacías».¹⁶¹

Esta misma idea aparecerá más tarde en las *Tesis de filosofía de la historia*, en las que se caracteriza la irrupción imprevista de la verdadera imagen del pasado que debe leer el verdadero historiador: «La verdadera imagen del pasado pasa de súbito (*buscht vorbei*). El pasado sólo puede ser retenido como imagen que fulgura (*aufblitz*) en el instante de su cognoscibilidad (*im Augen-*

160. W. Benjamin, «La enseñanza de lo semejante», pág. 87.

161. *Ibid.*, pág. 90.

blick seiner Erkennbarkeit) para no ser vista nunca más... Pues es una imagen irrevocable del pasado la que corre el riesgo de desaparecer con cada presente que no se reconozca mentado en ella (*in ihm erkannte*).»¹⁶² De ahí el designio de «cepillar la historia a contrapelo».¹⁶³

Lectura y conocimiento, semejanza no-sensible e imagen dialéctica parecen recíprocos. El esquema fenomenológico o la experiencia subjetiva elemental de la semejanza quizá tenga que ver con la condición temporal de un conocimiento que, por así decir, «lee» lo no-sensible en lo sensible, detecta el hiato diacrónico y dialéctico que el reconocer mismo abre entre lo uno y lo otro. La experiencia subjetiva elemental de la semejanza no-sensible se determina en la relación momentánea que la *mémoire involontaire* establece entre sensación y recuerdo, presente y pasado. Una semejanza irreducible a lo sensorial o un extraño encadenamiento metonímico no intencional se da entre percibir «esto» y recordar «aquello». La lectura debe permanecer al acecho de «esto que hace fulgurar» de improviso la memoria involuntaria de «aquello». El ahora de la legibilidad al que se refiere Benjamin es «la contrapartida exacta»¹⁶⁴ del principio hermenéutico corriente, según el cual toda obra puede ser en todo instante objeto de una interpretación infinita, en el doble sentido de que no se agota jamás y de que es posible independientemente de su situación histórico temporal. Leer la historia, pues, es reconocer: recordar lo que nunca fue escrito en el momento en que le llega la legibilidad.

En *Berliner Chronik* la escritura es la escena del recuerdo. Escena en el sentido dramático de espacio donde tiene lugar la representación de una acción memorativa e inventiva. Describe esta acción mediante el símil de una excavación que ha de explorar los estratos de la memoria con el cuidado del arqueólogo que remueve la tierra para buscar entre sus capas más profundas los fragmentos dispersos de un pasado que él tendrá que recomponer en un nuevo orden. Por detallados que puedan ser, los recuerdos, advierte

162. Tesis V.

163. Tesis VII.

164. G. Agamben, *El tiempo que resta*, pág. 141.

Benjamin, no constituyen siempre una autobiografía, habida cuenta de que ésta presupone el tiempo, el transcurso y el fluir de una vida. El recuerdo se despliega en la forma de una topología, de un laberinto inextricable entre cuyos pliegues se esconden las figuras instantáneas del pasado y el presente ligadas por semejanzas y correspondencias imprevistas.

La lectura de la historia en Benjamin está, ante todo, más allá de lo escrito, de las huellas que la astuta razón teleológica imprime en los archivos cautelados por los vencedores, y por ello, ajenos a la muerte y la injusticia. La historia se acrisola y se refracta en imágenes que pueden y deben ser leídas en el ahora reconocible e irrepetible de su constelación con el presente. Leer, en Benjamin, es tanto reconocer como recordar *lo que nunca fue escrito*. Esta historia se caracteriza como imagen dialéctica de la memoria, y por ello, no está fragmentada en relatos —no se trata de una épica de la razón— sino en *imágenes* que sobrevienen de improviso y sólo pueden leerse o (re)conocerse como destellos que brillan en el ahora de la remembranza —y no de la conmemoración, ritual institucional que queda del lado del discurso sobre la justicia pero que, al fin y al cabo, no hace justicia. Es pues el tiempo presente, este ahora en relación dialéctica —es decir *imaginal* y no temporal— con cualquier pasado, la condición de posibilidad de la lectura de imágenes de la que, según Benjamin, depende la cognoscibilidad de la historia.

Se atisba una relación secreta, o puede que sólo olvidada, entre la lectura y el recuerdo. La lectura se vuelve hacia un pasado que ella misma transforma en memoria rapsódica, y una lectura así no puede ser más que «segunda» con respecto a otra, la precedencia de la cual convierte a la interpretación en repetición imposible. Se trata de la repetición en cada lectura de la imposibilidad literal de «leer según otro». De esta infidelidad irrecusable, que revela las fracturas inherentes a toda experiencia memorativa, dependen al mismo tiempo la pulsión utópica de la que ninguna filosofía de la historia abjura y cierta dimensión poética que aspira, no a la reproducción fidedigna de un pasado etiológico, sino a producir el recuerdo de aquello que aún no ha sido presente.

El recuerdo hace que cada presente sea legible «según otro» y supone una secundariedad más radical que la de cierto discurso histórico trabado en el signo y la escritura, el relato y la conmemoración, que evocan su pertenencia a una totalidad ausente, a un pasado cuyo decurso es una y otra vez objeto de representación o exégesis. Esta secundariedad más radical, privada de posición relativa si todo presente resulta histórico en tanto que «segundo», de este modo, no habrá llegado a ser origen, ese lugar que aloja en sí lo primario de un advenimiento a la presencia. Así pues, el origen histórico no sería un acontecimiento del pasado, exterior y anterior a cualquier presente, sino el acontecimiento para el que todavía no ha habido, no hay presente.

3.3.3. «El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza»¹⁶⁵

La experiencia proustiana de la resurrección del pasado en la iluminación del recuerdo se eleva en Benjamin a la dignidad de la categoría histórica.¹⁶⁶ «Aprovechar los elementos oníricos al despertar es el canon de la dialéctica. Constituye un modelo para el pensador, y una obligación para el historiador.»¹⁶⁷ Como en Proust, no se trata tanto de recuperar el pasado como de salvarlo. Pero no sólo salvarlo del olvido. Si el recuerdo se contentara con devolver los acontecimientos del pasado al patrimonio colectivo y celebrar su culto, con una mera conmemoración de los fracasos y las víctimas, éstos quedarían para siempre perdidos en el conformismo de la tradición. En Benjamin, salvar al pasado significa «arrancarlo al conformismo que, en cada instante, amenaza con violentarlo»,¹⁶⁸ actualizarlo en nuestro presente. «La forma en que honramos el pasado convirtiéndolo en una “pequeña herencia” es más funesta de lo que sería su pura y simple desaparición.»¹⁶⁹

«La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo repleto de ahora (*Jetztzeit*). Así, para Robespierre, la antigua Roma era un pasado cargado de ahora, que él arrancaba del *continuum* de la historia. La Revolución francesa se entendía a sí misma como una Roma que retornaba. Citaba a la Roma antigua de

165. Tesis VI.

166. Recordemos el trabajo de Benjamin sobre Proust y las traducciones, junto a Franz Hessel, de sus obras.

167. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 4, 4], pág. 467.

168. W. Benjamin, *GS* I, 2, pág. 659.

169. W. Benjamin, *GS*, I, 3, pág. 1242.

la misma manera que la moda cita un traje de otros tiempos. La moda tiene buen olfato para detectar lo actual sea cual sea el recoveco del pasado en el que esa actualidad se mueva. La moda es el salto del tigre al pasado. Sólo que tiene lugar en una arena en la que manda la clase dominante. El mismo salto, realizado bajo el cielo despejado de la historia, pasa a ser dialéctico, la revolución tal y como la entendió Marx.»¹⁷⁰

Se trata de una construcción que no es restauración sino creación de algo nuevo inspirado en las ruinas del pasado, es decir, en las injusticias y la muerte. Se trata de la presencia en el presente de un pasado que nunca estuvo presente, en un «salto del tigre», un gesto hermenéutico en el que se busca actualizar aquello oprimido u olvidado, leer lo que nunca fue escrito, precisamente porque no es la historia de los vencedores. Como había dicho comentando a Kafka, «el olvido concierne siempre a lo mejor, porque concierne a la posibilidad de la redención».¹⁷¹

Las tres dimensiones del tiempo histórico se articulan pues en una experiencia fundamentalmente política del presente. A la experiencia proustiana, siempre individual, de la resurrección del pasado en el presente, sustituye aquí la conciencia histórica de un hoy en el que confluye la memoria de las generaciones pasadas y que al mismo tiempo aparece como una novedad radical, como manifestación de lo que nunca antes había acontecido. El historiador que salva al pasado del conformismo que amenaza con tragárselo, lo hace porque se siente responsable del pasado. El pasado nos es transmitido a través de una tradición hermenéutica que selecciona los acontecimientos, elige uno, rechaza otros y decide sobre su interpretación, la imagen del pasado que se transmite en la «historia de los vencedores». Porque fijar una imagen del pasado consiste en «adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro» y no conocerlo «como verdaderamente ha sido». Porque «el don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza sólo le es dado

170 Tesis XIV.

171. W. Benjamin, *GS*, II, pág. 434.

al historiador absolutamente convencido de que ni siquiera los muertos estarán seguros si el enemigo vence. Y ese enemigo no ha cesado de vencer».¹⁷² La continuidad con la que se transmite de generación en generación la historia de los vencedores es la condición indispensable para que tenga garantías de permanencia. Para poderla cuestionar hay que romper la continuidad de la tradición historiográfica en un punto determinado: ese mismo punto en que el historiador materialista interviene para arrojar una nueva mirada sobre el pasado y salvar del olvido «la historia de los vencidos». La construcción de la historia quedará entonces «dedicada a la memoria de los sinnombre».¹⁷³ Estos sinnombre, esas «floreillas» hegelianas al borde del camino que inevitablemente arrollaba el *Weltgeist* en su desarrollo, y que hacían del olvido el epicentro de la filosofía de la historia, harán que sea la memoria la que se convierta en el fundamento de esta filosofía de la historia, hasta hacer de ella un imperativo.¹⁷⁴ Este cambio radical de perspectiva histórica, esta voluntad de asumir la memoria de los olvidados es el efecto de una opción que podemos llamar política, pero que también para Benjamin representa una decisión ética.

En este sentido, la dimensión política del presente del conocimiento es indisociable de una visión moral, de un sentimiento de responsabilidad del historiador respecto de un pasado y un futuro de los que de alguna forma tiene que responder. Aquí es donde Benjamin se separa radicalmente de la filosofía de la historia marxista, tanto en su forma ortodoxa como en su variante socialdemócrata: la dialéctica histórica (la lucha de clases) no es para él un proceso necesario que conduce inevitablemente a la victoria de los oprimidos, y por consiguiente la tarea del historiador materialista no consiste en modo alguno en registrar las etapas de esta dialéctica. Al contrario: la historia,

172. Tesis VI.

173. W. Benjamin, *GS*, I, 3, pág. 1241.

174. Será Adorno, amigo y lector de Benjamin, quien formule el imperativo de la memoria: «Hitler ha impuesto a los seres humanos en su estado de falta de libertad un nuevo imperativo categórico: reorientar su pensamiento y su acción de tal modo que Auschwitz no se repita, que no vuelva a ocurrir nada semejante.» Adorno, *Negative Dialektik*, pág. 358.

en lugar de dar testimonio de un movimiento irreversible de progreso es el centro, en cada instante del tiempo, de una lucha siempre recomenzada entre una tendencia obsesiva (ilustrada por el Blanqui de *L'eternité par les astres*) al incesante retorno de lo Mismo y la aparición, en el seno de la infinitud de los posibles, de esta novedad absoluta que Benjamin denomina *redención* (*Erlösung*). En esta lucha cuyo final es incierto, el historiador revolucionario interviene esforzándose por liberar la parte de novedad radical que contiene cada instante del pasado. La suerte de la historia se juega pues en el presente del historiador; en este presente tiene realmente lugar el juicio final: «Tal y como haya encontrado a cada uno, así será juzgado», escribe Benjamin en una nota preparatoria a las *Tesis de filosofía de la historia*. Pero dice algo más: el día del juicio no se distinguirá en nada de los demás.

Nos ofrece el modelo de la noción de presente que el historiador debe adoptar. Cada momento del tiempo supone un juicio sobre alguno de los momentos que lo precedieron. En el corazón de esta concepción del presente se aloja la articulación de lo político y lo teológico en la última filosofía de la historia de Benjamin. Frente a la pretensión del historicismo de alcanzar un conocimiento objetivo del pasado, el «tiempo ahora» define una visión de la historia gobernada por las urgencias de la situación presente; esta visión esencialmente política de la historia también actualiza el conflicto que enfrenta, en cada instante del tiempo, los dos principios de la repetición y de la revolución, de la continuidad y de la ruptura, de lo inmutable y de lo nuevo. Estas dos fuerzas son desiguales: el estado de las cosas reinante es el mismo que los que tienen el poder, es decir, todos los que un día lograron la victoria, se transmiten de generación en generación. La inercia gracias a la cual se perpetúan las injusticias pasadas sólo se puede quebrar con la irrupción de algo radicalmente nuevo, que no se pueda deducir en modo alguno de la suma de los acontecimientos pasados. Esta ruptura de la temporalidad histórica, esta aparición de lo imprevisible, es lo que Benjamin llama *redención*. Ésta no se sitúa en algún punto en el fin de los tiempos; todo lo contrario, acontece, o

puede acontecer, en cada instante, en la exacta medida en que cada instante del tiempo —captado en su singularidad absoluta— hace aparecer un nuevo estado del mundo. La diferencia cualitativa de cada uno de los fragmentos del tiempo trae consigo siempre novedades, la posibilidad de cambio imprevisto, de una disposición inédita del orden de las cosas. Frente a la idea marxista de «fin de la historia»¹⁷⁵ basada en una visión cuantitativa y acumulativa del tiempo histórico, se dibuja aquí la idea, tomada del mesianismo judío, de una utopía que surge en el corazón mismo del presente, de una esperanza vivida en el día de hoy.

El juicio final se celebra todos los días. Benjamin está lejos del célebre verso de Schiller del que se apropiaría Hegel según el cual «la historia universal es el juicio universal». Para Hegel, la historia es la que resuelve en último término el sentido que hay que dar a los acontecimientos; instancia definitiva, decide, a través del éxito o fracaso de las empresas humanas, las que participarán en la aventura de la Razón. Esta historia, en la que triunfa el más fuerte y desaparece el más débil, representa, en su esencia misma, la historia de los vencedores. El juicio, en el sentido que le da Benjamin, designa el combate siempre reanudado que libran los vivos —y entre ellos el historiador— para tratar de salvar *la herencia de los vencidos*. Para Hegel, el juicio de la historia es el que hace que la historia juzgue a los hombres; para Benjamin, es el que hace que los hombres juzguen a la historia.

175. De la que también se ha apropiado la ideología neoliberal, véase F. Fukuyama, *El fin de la historia y el último hombre*.

3.3.4. Una cita secreta con las generaciones pasadas

En nombre de esta exigencia ética hay que buscar el sentido teológico de la última filosofía de la historia benjaminiana. Los conceptos derivados de la mística judía tienen precisamente la función de subvertir la razón histórica dando una nueva oportunidad a todo lo que en el pasado había sido aplastado, olvidado o abandonado. La noción benjaminiana de rememoración (*Eingedenken*)¹⁷⁶ retoma la categoría judía del *Zekher*,¹⁷⁷ que no designa la conservación en la memoria de los acontecimientos del pasado sino su actualización en la experiencia presente. La tarea de la rememoración es salvar lo que ha fracasado, de la misma forma que la redención no significa una relación tangencial con el futuro; más bien se trata de la posibilidad presente de realizar lo que nos ha sido negado. En cuanto a la esperanza mesiánica, no se debe concebir como la tendencia hacia una utopía destinada a realizarse con el fin de los tiempos: alude a una vigilia extrema, una capacidad para detectar aquello que, en cada instante, deja entrever la energía revolucionaria de lo nuevo. La rememoración busca en el pasado la imagen semioculta en la que pueda reconocerse un futuro.¹⁷⁸ Se trata de leer el presente según el pasado, de reconocer en el pasado los signos de un presente aún por venir.

176. Al recurrir al término en desuso *Eingedenken* —en vez de *Gedächtnis* o *Erinnerung*—, Benjamin pretende expresar la novedad de su concepto de memoria. *Eingedenken* incluye el término *denken* que, según la interpretación heideggeriana, connota los significados de *danken* («agradecer») y *Gedächtnis* («memoria»). Como explica Reyes Mate, «estaríamos entonces ante un pensar sentido», una razón que «relaciona la memoria con esa razón sentida». R. Mate, *op. cit.*, pág. 237, nota 1.

177. Véase G. Scholem, *Conceptos básicos del judaísmo*.

178. P. Szondi, *Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjamin*.

Benjamin se refiere a la experiencia rememorativa propia del verdadero método histórico, una experiencia que remite a una concepción teológica de la historia desde el momento en que se advierte en ella su vinculación con las imágenes de la felicidad. El pasado regresa en las imágenes de la remembranza como el no-haber-sido de una felicidad recordada, anhelada o prometida en cada presente: «En la representación de la felicidad resuena inexorable la de la redención. Y lo mismo sucede con la representación del pasado que se hace historia. El pasado lleva consigo un índice secreto que lo reconduce a la redención.»¹⁷⁹

Aquí se explicita la dimensión política de la memoria, aunque sea en términos teológicos, al referirse la idea profana de felicidad a la de redención. «¿Acaso no flota en el ambiente algo del aire que respiraron quienes nos precedieron? ¿No hay en las voces a las que prestamos oídos un eco de voces ya acalladas? Y las mujeres que cortejamos ¿no tienen hermanas que ellas nunca conocieron? Si esto es así, entonces existe una cita secreta entre las generaciones pasadas y la nuestra. Hemos sido esperados sobre la tierra. A nosotros, como a cada generación precedente, nos ha sido dada una débil fuerza mesiánica sobre la que el pasado tiene derechos. No se puede despachar esta exigencia a la ligera. Quien profesa el materialismo histórico lo sabe.»¹⁸⁰

Aquí no es el futuro lo que importa, sino el presente. Pensar en la felicidad no significa proyectarla en un futuro. Ese pasado que se malogró está presente en la medida que fue un presente posible: el pasado es un presente que no está amortizado, no una consecuencia del pasado fáctico. Y ese pasado posible sólo podría ser presente si fuera redimido de su fracaso, por eso «en la representación de la felicidad resuena inexorable la de redención». La redención del pasado implica reparar el abandono y la desolación del pasado, la redención del pasado es esa realización y esa reparación.¹⁸¹

179. Tesis II.

180. *Ibid.*

181. Benjamin encuentra en el filósofo Hermann Lotze (1817-1881) un importante cómplice en su crítica al concepto de progreso en la historia. Benjamin cita diversos fragmentos de Lotze en el *Libro de los Pasajes*, donde resuenan sus propias tesis: «No hay progreso si las almas que han sufrido no tienen dere-

No se trata de la transmisión de una tradición, se trata de crear otra nueva. El problema no es dar con los elementos de continuidad, sino con los que han quedado interrumpidos, los que nunca llegaron hasta nosotros. Ese pasado sin continuidad entra en conflicto con el horizonte interpretativo del historiador habitual. Entre ese pasado y este presente no hay continuidad, no hay progreso, hay un «cita secreta», «una débil fuerza mesiánica», una responsabilidad de las generaciones actuales respecto a las pasadas. Tal vez no se trate de hacer justicia a las víctimas del pasado, tal vez lo que esté en juego sean esas injusticias en el presente, y la imagen dialéctica permite descubrirlas en el ahora, así como en el pasado con las que se construyen.

En Benjamin, lo que la historia ha establecido puede ser modificado por la rememoración, capaz hacer de lo no consumado (la felicidad) algo consumado y de lo consumado (el dolor) algo no consumado. Sin duda, se trata de teología, admite Benjamin, «pero si en la rememoración tenemos una experiencia que nos prohíbe concebir la historia de manera totalmente ateológica, tampoco debemos por ello escribirla en conceptos directamente teológicos».¹⁸²

Si, como dice Löwy,¹⁸³ Benjamin leyó el artículo de Horkheimer sobre Bergson publicado en 1934 en la *Zeitschrift für Sozialforschung*, es probable que éste fuera una fuente de inspiración. Allí Horkheimer dice: «Ningún futuro puede reparar lo ocurrido a los seres humanos que cayeron. Jamás los convocarán para ser bienaventurados por toda la eternidad... En medio de esa inmensa indiferencia, sólo la conciencia humana puede convertirse en el sitio privilegiado donde la injusticia sufrida será superada (*aufgehoben*)... La historia es el único tribunal de apelaciones que la humanidad presente, pasajera ella misma, puede ofrecer a las protestas procedentes del pasado. E incluso en el caso de que dicho tribunal carezca de la fuerza productiva necesaria para

cho a la dicha (*Glück*) y a la realización (*Vollkommenheit*)... Es preciso que el progreso se cumpla también para las generaciones pasadas, de una manera misteriosa (*geheimnisvolle*). W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 13, 3], pág. 481 y [N 13 a, 2], pág. 482.

182. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 8, I], págs. 473 y 474.

183. M. Löwy, *op. cit.*, pág. 56.

mejorar la sociedad futura, lo que sí consigue la tarea de la rememoración es colocar al oficio del historiador por encima de la metafísica.»¹⁸⁴ Horkheimer elude la teología que pudiera hacer suya Benjamin, aunque sea bajo la sombra de la política, y en una carta dirigida a éste le critica diciendo que «la afirmación de que el pasado no está clausurado es idealista si la clausura no está subsumida en esa afirmación. La injusticia del pasado ocurrió y se acabó».¹⁸⁵ Si acaso, Horkheimer acepta que podría establecerse una distinción entre lo que ocurrió de positivo y lo negativo, de modo que sólo habría que hablar «de lo irreparable en el caso de la injusticia, del horror o de los sufrimientos». Sólo es irreparable la injusticia, porque la justicia, la alegría, la felicidad, siempre está a tiempo de truncarse. «No es la felicidad sino la infelicidad la que es sellada por la muerte.» Benjamin cita la carta de Horkheimer en el *Libro de los Pasajes*, pues no se trata de una crítica que se pueda pasar a la ligera, y a continuación la comenta: «La historia no es sólo una ciencia sino también y no menos una forma de rememoración (*Eingedenken*). La rememoración puede modificar lo que la ciencia da por definitivamente establecido [...] Esto es teología; pero en la rememoración hallamos una experiencia que nos impide comprender la historia de un modo fundamentalmente ateológico.»¹⁸⁶ Benjamin, frente al carácter estrictamente científico y materialista de Horkheimer, atribuye una cualidad teológica redentora a la rememoración.

La rememoración es una de esas tareas del enano teológico oculto en el materialismo del que Benjamin habla en la primera de las tesis, donde de entrada se presenta esta asociación paradójica entre materialismo y teología. Benjamin, inspirado en un cuento de Edgar Allan Poe —traducido por Baudelaire—, «El jugador de ajedrez de Maelzel», habla de un autómata capaz de vencer todas las partidas de ajedrez, pues dentro se oculta un enano jorobado maestro en ajedrez que guiaba con unos hilos la mano del muñeco. Benjamin invita a imaginar una réplica de tal artilugio en filosofía: «Tendrá que ganar

184. M. Horkheimer, *Kritische Theorie*, págs. 198 y 199.

185. Carta citada por el propio Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 8, 1], pág. 473.

186. *Ibid.*, [N 8, 1], págs. 473 y 474.

siempre el muñeco al que llamamos materialismo histórico. Puede desafiar sin problemas a cualquiera siempre y cuando tome a su servicio a la teología que, como hoy sabemos, es enana y fea y no está, por lo demás, como para dejarse ver por nadie.»¹⁸⁷ La relación entre el cuento de Poe y la tesis es más que anecdótica, pues el relato acaba diciendo que «no hay duda alguna de que los movimientos del autómeta son regulados por el espíritu y no por otra cosa». Sin embargo, en Benjamin no parece que la teología deba ocultarse, pues en las tesis está muy presente. Teología, en Benjamin, remite a dos conceptos fundamentales: la rememoración y la redención,¹⁸⁸ componentes esenciales del nuevo concepto de historia que presenta las tesis. Sin embargo, Horkheimer sólo acepta que la injusticia pueda repararse en el plano de la conciencia, en tanto se escuchan y perciben los gritos de las víctimas de la injusticia. Aun así, la afinidad entre las tesis de Benjamin y algunos fragmentos de Horkheimer es asombrosa: «Es amargo ser desconocido y morir en la oscuridad. Iluminar esa oscuridad es el honor de la investigación histórica.»¹⁸⁹ Benjamin habla de redención, no de la presencia en el presente de las injusticias pasadas. Se aleja del problema clásico de la hermenéutica, pues no pretende comprender o transmitir el pasado —una comprensión que, según ésta, es posible porque entre el pasado y el presente hay algo en común, porque el presente se entiende como una prolongación del pasado—, sino crear una tradición nueva, dar con los elementos que han quedado interrumpidos y no con los de continuidad. No hay continuidad, no hay progreso, sino una «cita secreta», «una débil fuerza mesiánica» de las generaciones presentes sobre la que el pasado exige derechos.»¹⁹⁰

187. Tesis I.

188. M. Löwy, *op. cit.*, pág. 51.

189. Véase Horkheimer, *Ocaso*.

190. Benjamin está muy lejos, en este sentido, de las llamadas «éticas de la responsabilidad», para las cuales se trata de la responsabilidad de las generaciones presentes ante las futuras, ya sea según la formulación de Hans Jonas, según la cual la responsabilidad no deriva del acto ya realizado sino del poder hacer; o ya sea en la formulación de Lévinas, que prima la responsabilidad sobre la libertad y llega a afirmar que también somos responsables de lo que no hemos hecho.

La cita, como se ha dicho, tiene en Benjamin una función estratégica. No sólo entre las generaciones pasadas y la nuestra hay un pacto secreto de encuentro, sino también «entre la escritura del pasado y el presente hay igualmente un pacto del mismo género, y las citas son por así decirlo las velas que impulsan tal encuentro.»¹⁹¹ No sorprende, pues, dice Agamben, que estas citas sean discretas, y que cumplan de incógnito su labor. «La cita», se lee en el ensayo sobre Kraus, «llama a la palabra por su nombre, la arranca del contexto al que destruye»,¹⁹² la cita salva y castiga. Agamben destaca que en el *Handexemplar* de las Tesis Benjamin hizo uso de la convención tipográfica del espaciado entre las letras de una palabra, que se emplea para sustituir la cursiva, y hace que los vocablos espaciados sean «hiperleídos, leídos dos veces, y esta doble lectura podía ser, como sugiere Benjamin, una lectura palimpsestica de la cita».¹⁹³

La mera memoración no es suficiente, la redención exigen una reparación del sufrimiento, de la desolación de las generaciones vencidas y el cumplimiento de los objetivos por los cuales lucharon y no lograron alcanzar. Fiel al materialismo histórico, a una visión de la historia como lucha entre oprimidos y opresores, la redención apunta a la emancipación de los oprimidos.¹⁹⁴

191. G. Agamben, *El tiempo que resta*, pág. 136.

192. W. Benjamin, *Illuminationen I*, «Karl Kraus», pág. 380.

193. G. Agamben, *El tiempo que resta*. Precisamente Benjamin recurrió a esta convención para hablar de la «d é b i l fuerza mesiánica» que nos ha sido dada (*s c h w a c h e messianische Kraft*). Agamben dice que se trata de una «presencia secreta» —o cita— de la *Carta a los Corintios* de san Pablo, un ejemplo de «hiperlegibilidad».

194. M. Löwy, *op. cit.*, pág. 59.

3.3.5. Memoria y tragedia

El compromiso es con el presente, con su transformación, y el compromiso con la felicidad aquí y ahora, más allá de promesas y construcciones morales que posponen una dicha que nunca llega. Si el pasado histórico es en Benjamin una especie de perpetuación o re-anudación trágica del infortunio y la desdicha, de un no-haber-sido que reclama cumplimiento, el presente histórico de la rememoración se sitúa en el instante crítico del que puede y debe surgir un desenlace postrágico, mesiánico. Esta concepción de la historia encerraría una inversión de lo trágico, una conversión de la infelicidad en felicidad, una redención del pasado. Redención o salvación ante todo de un pasado reprimido u oprimido del que procedemos y del que nosotros mismos debemos responder. En la tragedia aparece la polaridad entre el antiguo derecho de los dioses del destino y la ley nueva que el personaje anuncia sin poder enunciarla, ya que el nuevo contenido que, consagrado por la muerte, encarna inexpresivamente el héroe, sólo podrá ser reconocido tiempo después, en un futuro que haga del sacrificado un ancestro justiciable y descubra en sus actos mediante la remembranza el momento del paso no consumado de la antigua infelicidad fatal al *novum* de una felicidad liberadora y redentora. El sacrificio del héroe trágico en beneficio de una comunidad naciente representa así un momento originario del contenido por el que la historia humana ha sido la historia de la opresión muda de los ancestros. La palabra alemana que significa «opresión» (*Unterdrückung*) está visiblemente emparentada con «expresión» (*Ausdruck*) e «impresión» (*Eindruck*). Para Benjamin, la legibilidad

de la historia tiene que ver con una privación del lenguaje, que no es el de la infancia (in-fans), tiene que ver con una lectura de lo nunca escrito, de algo sólo reconocible en el ahora de su expresión o impresión en las imágenes dialécticas. Y lo nunca escrito de la historia aparece, en un sentido próximo al de Freud, como algo reprimido y suprimido, no-impreso por borrado, como el acontecimiento que retorna, una y otra vez por segunda vez, al ahora de la rememoración; esa repetición que es transferencia del pasado olvidado.¹⁹⁵ Y si la pregunta es cómo lo real —exceso o falta, enigma o huella— se instala en los restos por los cuales viaja lo inevitable de cada presente, escribir la historia no puede ser más que escribir sobre sus restos.

El conocimiento histórico de verdad debe asumir a su vez la configuración de una imagen fugaz, superando la apariencia, lo cual no significa que se volatilice o se actualice el objeto. Esta imagen diminuta y fugaz se contrapone a la impasibilidad de la ciencia (aunque sea histórica). Y la configuración de esta imagen coincide con el momento de re-conocimiento del ahora en las cosas (*die Agnoszierung des Jetztts*), pero en ningún caso del futuro. En este sentido, Benjamin contrapone el cariz surrealista de las cosas en el ahora al pequeño burgués en el futuro: «Gesto surrealista de las cosas en el ahora, gesto pequeño burgués en el futuro.»¹⁹⁶ No es lo anterior lo que está en el ahora, sino que el ahora se presenta como «la imagen más íntima de lo que ha sido».¹⁹⁷ Es el ahora, pues, la condición de posibilidad de la lectura de imágenes de la que depende la cognoscibilidad de la historia.

Se podría llegar a establecer una relación de semejanza entre la legibilidad momentánea de las imágenes históricas y el reconocimiento instantáneo de la acción trágica. Igual que en el desenlace trágico, en el que hay un encuentro con los ancestros en la agnición, la redención histórica pasa por esa misma cita secreta. En la *Poética* aristotélica, la agnición se define como un cambio que es también una catástrofe o inversión. Se promueve un cambio

195. S. Freud, *Recordar, repetir y reelaborar*.

196. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, «O° 81», pág. 857.

197. *Ibid.*

desde la ignorancia al conocimiento. También a través de la memoria se da el reconocimiento, uno se percata de alguna otra cosa al ver algo. Cabe pensar que el recuerdo forma parte del reconocimiento trágico, ya que el héroe asume algo ignorado u olvidado del pasado que entra en constelación con el presente. En la tragedia, el reconocimiento es inseparable de una inversión de la dicha en desdicha.

3.3.6. *Jetztzeit*, o el estallido del *continuum*

El modelo teológico y político que desarrolla Benjamin en la última fase de su reflexión sobre la historia se basa en una crítica rigurosa de la visión positivista de la temporalidad histórica. Retoma las ideas desarrolladas en la introducción al libro sobre el *Trauerspiel*, pero desplazando el acento desde la experiencia estética hacia la experiencia política, o más exactamente, hacia este límite extremo en que lo político, para poderse concebir hasta el final, debe hablar con el lenguaje de la teología. Crítica de la continuidad temporal, crítica de la causalidad histórica, crítica de la ideología del progreso para socavar la visión positivista de la historia. Pero se podría decir que la reflexión fundamental de Benjamin versa sobre el tiempo, pues cada concepción de la historia va siempre acompañada de una determinada experiencia del tiempo que está implícita en ella, que la condiciona y que precisamente se trata de esclarecer. Del mismo modo, cada cultura es ante todo una experiencia concreta del tiempo y no es posible una nueva cultura sin una modificación de esa experiencia. Por lo tanto, la tarea original de una auténtica revolución ya no es simplemente «cambiar el mundo» sino también y sobre todo «cambiar el tiempo».¹⁹⁸

En realidad Benjamin desenmascara la falsa continuidad postulada por el historicismo y lo enfrenta con la realidad de la discontinuidad, tal y como se manifiesta en la aparición siempre imprevisible de nuevas obras de arte. La idea de la continuidad histórica se revela como una ilusión alimentada por

198. G. Agamben, *Infancia e historia*, pág. 131.

la mitología de los vencedores a fin de borrar toda huella de la historia de los vencidos. Las rupturas del discurso histórico, los vaivenes y las revueltas de los oprimidos, la tradición oculta de los excluidos y de los olvidados dan testimonio en nombre de todas las víctimas de la historia. «La historia de los oprimidos es una historia discontinua mientras que la continuidad es la de los opresores.»¹⁹⁹ Incluso el materialismo histórico, como dice Agamben, no llegó a elaborar una concepción del tiempo que estuviera a la altura de su concepción de la historia y por eso, debido a esta omisión, inconscientemente se vio obligado a recurrir a una concepción del tiempo dominante desde hace siglos en la cultura occidental, haciendo convivir en su seno una concepción revolucionaria de la historia con una experiencia tradicional del tiempo.²⁰⁰ La representación vulgar del tiempo como un *continuum* puntual y homogéneo se ha convertido en la brecha oculta a través de la cual la ideología se introdujo en la ciudadela del materialismo histórico, tal y como Benjamin denuncia en las tesis. «El materialismo histórico tiene que abandonar el componente épico de la historia. Arranca violentamente la época de la sólida continuidad de la historia. Pero también hace estallar la homogeneidad de la época. La carga con ecrasita, esto es, con presente.»²⁰¹

La memoria de los vencidos es la que revela la verdad misma de la historia, pues está consagrada a no olvidar nada, ni el reino de los poderosos del que es víctima, ni la tradición de las víctimas que tiene como función perpetuar. Como indica Mosès,²⁰² el pensamiento de Benjamin roza aquí una aporía (que subyace desde el principio en el pensamiento judío) que consigue no obstante evitar y quizá incluso superar. Si la historia de los oprimidos es esencialmente discontinua, ¿cómo relatarla sin imponerle a pesar suyo el esquema de la continuidad temporal? Esta objeción se dirige sobre

199. W. Benjamin, *GS*, I, 3, pág 1244.

200. «La conciencia de un nuevo comienzo que tenía el proletariado no encontró correspondencia histórica alguna.» W. Benjamin, [Benjamin-Archiv, Ms 466r], citado en R. Mate, *op. cit.*, pág. 312.

201. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 9 a, 6], pág. 476.

202. S. Mosès, *op. cit.*, pág 133.

todo a la historiografía marxista que, para Benjamin, siempre amenaza con transformar la historia trágica del proletariado oprimido y sus vanas tentativas revolucionarias en una epopeya victoriosa. Pero también se dirige a la tentación apologética en cuyo nombre las víctimas de la historia corren el riesgo de congelar su propio pasado en forma de herencia destinada, no a ser reactualizada en las luchas del presente, sino a convertirse en un simple objeto de conmemoración. Benjamin escribe en una nota preparatoria de las tesis, sobre esta «aporía fundamental»: «Si queremos enfrentar la tradición como discontinuidad del pasado con la historia como continuidad de los acontecimientos, ¿cómo podemos afirmar al mismo tiempo que la misión de la historia es apoderarse de la tradición de los oprimidos?»²⁰³ Esta historia diferente que Benjamin había definido en un primer momento en términos teológicos, luego con referencia a la experiencia estética y que ahora concibe desde un ángulo teológico y político, mantiene con el pasado una relación totalmente diferente de la que tiene la razón histórica en el proceso continuo de su evolución. Cuando la historia asume la memoria de los vencidos, toma de la tradición sus rasgos más específicos: su carácter no lineal, sus rupturas y sus intermitencias, es decir, la presencia en ella de una *negatividad* radical. Por oposición a la racionalidad histórica, basada en la ficción de un flujo temporal homogéneo y continuo que va vinculando los instantes que se suceden, la tradición —transmisión de una generación a otra de una memoria colectiva— implica como su condición misma la ruptura temporal, la fractura entre las épocas, el vacío que se abre entre los padres y los hijos. Si, para Benjamin, la tradición es el vehículo de la auténtica conciencia histórica, es porque está basada en la realidad de la muerte.²⁰⁴ A diferencia de la duración bergsoniana, flujo de positividad pura en el que se produce una psique privada de toda relación con la historia, la tradición debe su creatividad real al hecho de que tropieza sin cesar con la muerte —es decir, con su propia interrupción— pero

203. W. Benjamin, *GS*, I, 3, pág. 1236.

204. Véase J. M. Cuesta Abad, *Juegos de duelo*.

que por encima de este abismo no deja de afirmarse de nuevo. «Mientras que la idea de continuidad aplasta y nivela todo a su paso, la idea de discontinuidad es el fundamento de la auténtica tradición.»²⁰⁵ Lo nuevo no surgirá del transcurrir sinfín de los instantes, sino del tiempo detenido, de la cesura, más allá de la cual la vida recomienza en una forma que a cada vez, se escapa de toda previsión. Y la historia será «objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío sino por un tiempo repleto de ahora (*Jetztzeit*).»²⁰⁶ De aquí la relación esencial que une, en Benjamin, tradición y redención; de la ruptura temporal nace lo nuevo, es decir, el sentido. «El Mesías interrumpe la historia; el Mesías no aparece al término de una evolución.»²⁰⁷ Y el lugar de esa ruptura de la continuidad histórica es la imagen dialéctica, donde el pasado se une con el ahora formando una constelación: «Imagen es la dialéctica en reposo.»²⁰⁸

En las tesis, estos momentos privilegiados que rompen el transcurrir del tiempo e inauguran una nueva era se definen como aquellos en los que estallan las revoluciones: «La conciencia de estar haciendo saltar el *continuum* de la historia es propio de las clases revolucionarias en el momento de su acción. La gran Revolución introdujo un calendario nuevo. El día con el que comienza un calendario cumple el oficio de acelerador histórico del tiempo.»²⁰⁹ Esta experiencia esencialmente política en la que el tiempo se detiene para engendrar algo nuevo es como la fórmula secularizada de una experiencia religiosa muy antigua, la de la interrupción del tiempo profano y la irrupción de un tiempo cualitativamente diferente, el de la fiesta y el rito, momento de muerte y renacimiento, en el que el tiempo antiguo queda abolido para engendrar el nuevo: «En el fondo, es el mismo día que, en figura de días festivos, días conmemorativos, vuelve siempre. Los calendarios no cuentan, pues, el tiempo

205. W. Benjamin, *GS*, I, 3, pág. 1236.

206. Tesis XIV.

207. W. Benjamin, *GS*, I, 3, pág. 1243.

208. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 2 a, 3], pág. 464.

209. Tesis XV.

de los relojes. Son monumentos de una conciencia de la historia de la que no parece haber en Europa desde hace cien años la más leve huella.»²¹⁰ Es esta ruptura de la continuidad temporal la que puede detener el cortejo triunfal de los vencedores. El tiempo del rito y de la fiesta es expresión de una verdadera conciencia histórica, es lo contrario del tiempo vacío de los relojes, que es siempre igual a sí mismo.²¹¹

Esta idea de tiempo discontinuo articula la crítica teológica y política de la causalidad histórica. La relación causa efecto entre dos acontecimientos impone que deban situarse en un eje temporal continuo. En este sentido las obras de arte habían ofrecido un modelo de una historia no lineal, independiente del principio de causalidad. Pero la propia inestabilidad de la historia, sus fracturas y revoluciones impiden ver en ella una sucesión de causas y efectos: la dualidad de una historia visible, tal y como la transmite la epopeya épica de la historiografía de los vencedores, y de una historia secreta, transmitida desde generaciones por la tradición de los vencidos obligan al historiador a recurrir a un modelo diferente de interpretación. La penúltima de las tesis, dedicada a la crítica de la causalidad histórica, indica la naturaleza de este nuevo modelo:

«El historicismo se contenta con establecer el nexo causal de diversos momentos históricos. Pero ningún hecho es ya histórico por ser causa. Llegará a serlo póstumamente gracias a acontecimientos que muy bien pueden estar separados del hecho por milenios. El historiador que parte de este supuesto, dejará de desgranar la sucesión de acontecimientos como un rosario entre sus dedos. Capta la constelación, a través de la cual su época entra en relación con otra anterior muy concreta. Fundamenta así un concepto del presente como

210. *Ibíd.*

211. Löwy pone de ejemplo el calendario judío, que sin duda Benjamin debía tener presente: «sus principales feriados están consagrados a la rememoración de acontecimientos redentores: la salida de Egipto (*Pésaj*), la rebelión de los Macabeos (*Hanuká*), el salvamento de los exiliados en Persia (*Purim*). El imperativo del recuerdo —*Zajor!*— es incluso uno de los elementos centrales del ritual de Pascua judía: recuerda a tus ancestros en Egipto, como si tú mismo hubieras sido esclavo en esos tiempos. M. Löwy, *op. cit.*, pág. 145.

«tiempo ahora» (*Jetztzeit*) en el que se han incrustado astillas del mesiánico.»²¹²

La crítica de Benjamin no se refiere al principio de causalidad en general, sino a su aplicación a la historia. Benjamin reprocha al historicismo que transponga a la historia el modelo de la causalidad mecánica, en el que la causa de un efecto debe ser inmediatamente anterior a éste en la cadena temporal. En Benjamin, sin embargo, el establecimiento de un vínculo de causalidad entre dos acontecimientos sucesivos no es creador en sí de inteligibilidad histórica. Ésta solo puede proceder del encuentro entre un momento del pasado y un momento del presente, el mismo en el que se sitúa el historiador.

El interés del historiador por un época traduce una suerte de «afinidad electiva» entre dos momentos de la historia, afinidad vivida menos como un acuerdo privilegiado que como un choque, una colisión repentina de dos entidades temporales que pueden verse separadas por milenios. De este encuentro nace un nuevo tipo de inteligibilidad histórica basado no en un modelo científico del conocimiento, destinado a descubrir leyes de los procesos históricos, sino en un modelo hermenéutico que tiende hacia la interpretación de los acontecimientos, es decir, la ilustración de su sentido. Del choque entre estos acontecimientos no contiguos nace una figura de pensamiento nuevo, en la que el presente fecunda al pasado y despierta el sentido olvidado o reprimido que lleva en su interior, mientras que el pasado recupera, en el corazón del presente, una actualidad nueva. Esta colisión del presente y del pasado funciona, en Benjamin, de acuerdo con el modelo de la metáfora en el que el encuentro de dos significantes pertenecientes a campos semánticos diferentes hace nacer un tercer significante absolutamente nuevo. La constelación entre una situación presente y un acontecimiento del pasado es lo que hace de éste un hecho histórico. De este modo rompe con el determinismo limitado de los historicistas y su visión lineal y evolucionista del curso de los acontecimientos: descubre un lazo entre el pasado y el presente que no es el de la causalidad ni el del progreso, sino «un pacto secreto» que da

212. Tesis A.

lugar a la esperanza. Las «astillas del tiempo mesiánico» son los episodios de rebelión,²¹³ los breves instantes que salvan un momento del pasado y producen una interrupción en la continuidad histórica, una ruptura en el corazón del presente. La intervención mesiánica se produce contra toda expectativa y a destiempo y hace fulgar como un *relámpago* la posibilidad de realizar deseos que la historia había enterrado bajo los escombros. El instante mesiánico es ese instante en suspenso o ese suspenso del tiempo en el cual se esboza la posibilidad ardiente, incandescente y bienaventurada de que por fin se haga justicia.²¹⁴

Esas astillas remiten a la presencia inmanente de la era mesiánica en la historia, una idea que Benjamin acariciaba desde su juventud, como revela un pasaje de 1917 que pertenece a los cuadernos inéditos de Scholem: «El reino mesiánico siempre está ahí. Ese juicio (*Einsicht*) contiene la verdad más grande, pero sólo, que yo sepa, en una esfera que después de los profetas nadie ha alcanzado.»²¹⁵ El tiempo cualitativo, repleto de astillas mesiánicas, se opone radicalmente al transcurso vacío, al tiempo puramente cuantitativo del historicismo y el progreso. No se trata de subsumir el presente y el pasado en una categoría común sino, por el contrario, de hacer aparecer de su conjunción una realidad nueva. Esta realidad, como se ha visto, se presenta en forma de una imagen. Esta articulación es claramente perceptible en la quinta de las tesis de filosofía de la historia, consagrada a la crítica de la epistemología histórica: «La verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente. Al pasado sólo puede retenerse en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad. “La verdad no se nos escapará”; esta frase, que procede de Gottfried Keller, designa el lugar preciso en que el materialismo histórico atraviesa la imagen del pasado que amenaza con desaparecer en todo presente que no se reconozca mentado en

213. M. Löwy, *op. cit.*, pág. 161.

214. F. Proust, *L'histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, pág. 178.

215. G. Scholem, «Über Metaphysik, Logik und einige nicht dazu gehörende Gebiete phänomenologischer Besinnung. Mir gewidmet. 5 Oktober 1917-30. Dezember 1917», pág. 27, nota 59, citado en M. Löwy, *op. cit.*, pág. 162.

ella.» Benjamin rompe con el concepto de verdad de una historia que pretende mostrar las cosas «como propiamente han sido», pues esta historia fue «el más potente narcótico del siglo»;²¹⁶ rompe con el concepto de verdad eterna de Keller, y con su método lleva las concepciones tradicionales de la historia y de la filosofía hasta su punto de ruptura. La verdad que busca Benjamin no se encuentra en la narración épica de los hitos históricos que seleccionan los vencedores para crear un pasado legitimador de las injusticias presentes, sino que la escarba entre «los harapos, los desechos»²¹⁷ de la historia moderna, y en este sentido Benjamin rompe radicalmente con el canon filosófico.²¹⁸

Benjamin estaba convencido de que se necesitaba una lógica visual, no lineal, para poder dar con esta verdad que está más allá de la narración de los vencedores: los conceptos debían ser construidos en imágenes, según los principios cognoscitivos del montaje.²¹⁹ En referencia al *Libro de los Pasajes*, declara: «Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar.»²²⁰ La historia, para el materialismo histórico, dirá Benjamin, «se descompone en imágenes, no en historias».²²¹ Esta idea del montaje, el método que se empleará para «construir» el *Libro de los Pasajes*, un trabajo que pretendía «la superación del concepto de progreso»,²²² permite romper con la lógica lineal, pues los objetos históricos se constituyen haciéndolos estallar fuera del *continuum* histórico: «El momento destructivo o crítico de la historiografía materialista cobra validez cuando hace estallar la continuidad histórica, operación que antes que nada se constituye en el objeto histórico. De hecho, desde el curso continuado de la historia no se puede apuntar a un objeto de la misma. Por eso la historiografía, desde siempre se ha limitado a

216. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 3, 4], pág. 465.

217. *Ibid.*, [N 1 a, 8], pág. 462.

218. S. Buck-Morss, *La dialéctica de la mirada*, pág. 243.

219. *Ibid.*, 244.

220. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 1 a, 8], pág. 462.

221. *Ibid.*, [N 11, 4], pág. 478.

222. *Ibid.*, [N 2, 5], pág. 463.

entresacar un objeto de este transcurso continuado.»²²³ La imagen no se integra en una narración lineal, y por eso es fuente de conocimiento histórico: «... La legitimación del historiador depende de la agudeza de su conciencia a la hora de captar la crisis en la que se encuentra, en un momento dado, el sujeto de la historia. Ese sujeto no es en modo alguno un sujeto trascendental, sino la clase oprimida que lucha en situación de máximo peligro. Sólo ella tiene conocimiento histórico. Con esta precisión se confirma la liquidación del momento épico en la exposición de la historia. A la memoria involuntaria no se le hace presente nunca —y en eso se distingue de la voluntaria— una sucesión de acontecimientos, sino sólo una imagen. (De ahí el “desorden” como espacio imaginario de la recordación involuntaria.)»²²⁴

Como sucede con muchas de las tesis, hallamos formulaciones prácticamente idénticas en un ensayo anterior sobre Fuchs, en *Historia y coleccionismo*, de 1936, en el que sostiene que «el materialismo tiene que abandonar el elemento épico de la historia. Ésta será para él objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo vacío, sino por una determinada época, una vida determinada, una determinada obra. Hace falta que la época salte fuera de la continuidad histórica cosificada. [...] El historicismo expone la imagen eterna del pasado; el materialismo, en cambio, una experiencia única con él. La eliminación del momento épico a cargo del constructivo se comprueba como condición de esa experiencia.»²²⁵ La preocupación por salvar el pasado en el presente —preocupación compartida con Proust— gracias a la percepción de una semejanza que los transforma, modifica el pasado porque éste adopta una nueva forma que habría podido desaparecer en el olvido; transforma el presente porque éste se revela como el cumplimiento posible de esa promesa anterior, una promesa que habría podido perderse para siempre y aún puede perderse si no se la descubre inscrita en las líneas de lo actual. Como observa Rolf Tiedemann en relación a esta semejanza

223. *Ibid.*, [N 10 a, 1], pág. 477.

224. R. Mate, *op. cit.*, pág. 317.

225. W. Benjamin, *Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs*, págs. 91 y 92.

que remite a las correspondencias en Baudelaire, para Benjamin «la idea de las correspondencias es la utopía gracias a la cual un paraíso perdido aparece proyectado en el porvenir».²²⁶ El propio Benjamin, en su anterior ensayo de 1935 sobre Bachofen había afirmado que «las correspondencias son los datos de la rememoración, no los datos de la historia sino los de la prehistoria.»²²⁷ En el ensayo sobre Fuchs ya se encuentra una implacable acometida contra el marxismo socialdemócrata, mezcla de positivismo, evolucionismo darwiniano y culto del progreso: «En el desarrollo de la técnica sólo supo discernir los progresos de las ciencias naturales y no las regresiones de la sociedad... Las energías desplegadas por la técnica más allá de ese umbral son destructivas. Alimentan principalmente la técnica de la guerra y la de su preparación periodística.» La guerra se presenta como la verdad de la técnica.

Así, al cuestionar una concepción de la historia basada en la idea de continuidad temporal y regida por el principio de causalidad, se expone esta crítica radical de la ideología del progreso y de su concepción del tiempo: «Se puede considerar como uno de los objetivos metodológicos de este trabajo demostrar claramente un materialismo histórico que ha aniquilado en su interior la idea de progreso. Precisamente en este punto, el materialismo histórico tiene toda la razón del mundo al diferenciarse claramente de la forma burguesa de pensar. Su categoría fundamental no es el progreso, sino la de actualización.»²²⁸ Benjamin está arremetiendo contra el mito del progreso histórico, que proclama un mejoramiento automático, para denunciar que en realidad tan sólo augura una catástrofe inevitable.

226. R. Tiedemann, «Nachwort», en W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, págs. 205 y 206.

227. W. Benjamin, «Johann Jacob Bachofen», *GS*, II, págs. 220-230. Löwy considera que «el informe sobre Bachofen [...] es una de las claves más importantes para comprender su método de construcción de una nueva filosofía de la historia a partir del marxismo y el romanticismo».

228. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 2, 2], pág. 463.

3.3.7. El instante de un peligro

El presente a partir del cual se capta el pasado como un relámpago es una instancia fundamentalmente política. Se trata, como dice en la sexta tesis, de «adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro». Este peligro es el que «amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a los que la reciben. En ambos casos es uno y el mismo: prestarse a ser instrumento de la clase dominante». Este término designa para Benjamin los herederos de todos los vencedores. Se trata aquí de aquel momento en que los vencidos de la historia captan, en una iluminación repentina, que el sentido de su pasado les va a ser robado, es decir, que su tradición va a morir. Un instante muy paradójico, ya que precisamente la revelación de esta amenaza mortal es lo que permite arrancar del dominio de la historia oficial la «chispa de esperanza» prisionera de tal o cual momento del pasado. Esta ambivalencia define el lugar en que se halla el historiador, este tiempo ahora (*Jetztzeit*) que imanta y devuelve la vida a aspectos hasta entonces sacrificados del pasado; instancia de un presente político (en nombre de las luchas de hoy asume la herencia de los vencidos de la historia) y a la vez teológico, en la medida en que estas chispas de esperanza ocultas en el fondo del pasado son «relámpagos del tiempo mesiánico».

Este historiador lee la historia como una serie de fracturas y recomienzos. Esto quiere decir que los significados históricos se revelan menos en la evolución que en la revolución, pero también, y sobre todo, que incluso en los procesos evolutivos, a largo plazo, el historiador podrá iluminar la novedad

absoluta de que es portador cada instante, pero lo importante es que este método histórico es tan radicalmente nuevo que crea nuevos objetos: «Toda etapa en el proceso de la dialéctica (igual que en el proceso de la historia misma), aun siempre condicionada por las anteriores, introduce un cambio radicalmente nuevo. De modo que el método dialéctico se caracteriza porque desarrolla nuevos métodos al conducir a nuevos objetos.»²²⁹

La crítica a la ideología del progreso se refiere tanto a la percepción del pasado como continuidad lineal como a la idea de un futuro totalmente determinado por el pasado, y por lo tanto previsible. En un primer momento, siguiendo el modelo estético de la historia, se afirma en el *Libro de los pasajes* el carácter fundamentalmente indeterminado del futuro: «En toda verdadera obra de arte hay un lugar en el que quien allí se sitúa recibe un frescor como el de la brisa de un amanecer venidero. De aquí resulta que el arte, visto a menudo como refractario a toda relación con el progreso, puede servir a la auténtica determinación de éste. El progreso no está en su elemento en la continuidad del curso del tiempo, sino en sus interferencias: allí donde por primera vez, con la sobriedad del amanecer, se hace sentir algo verdaderamente nuevo.»²³⁰

Benjamin alude aquí a la idea histórica del progreso tal y como lo concebía la filosofía de la ilustración, antes de dominar, en el siglo XIX, el pensamiento liberal por una parte, la dialéctica marxista por otra. Pero lo que parece que Benjamin denuncia realmente, presa de su presente, es su utilización política en el combate de las fuerzas de izquierda contra el fascismo y el nazismo, primero en la Alemania de Weimar y, desde 1933, en las democracias occidentales. En las tesis lo dice bien claro: la creencia ingenua en el carácter inevitable del progreso histórico da testimonio de un desconocimiento absoluto de la verdadera naturaleza de la historia (de la que el fascismo y el nazismo son mucho más conscientes): «No es en absoluto filosófico el

229. *Ibid.*, [N 10, 1], pág. 477.

230. *Ibid.*, [N 9 a, 7], pág. 476.

asombro acerca de que las cosas que estamos viendo sean todavía posibles en el siglo XX». ²³¹ En esta misma tesis, Benjamin asevera que «la tradición de los oprimidos nos enseña que «el estado de excepción en el que vivimos es la regla», ²³² y plantea que «debemos llegar a un concepto de historia que se corresponda con esta situación». Desde la perspectiva de la tradición de los oprimidos, la norma, la regla de la historia, es el estado de excepción, la barbarie, la violencia de los vencedores, una concepción de la historia que se confronta con la cómoda doctrina progresista para la cual la norma es la evolución de las sociedades hacia una mayor democracia, libertad o paz. Para esta última concepción, el fascismo se presenta como un paréntesis en la marcha de la humanidad, pero para la tradición de los oprimidos es la expresión más reciente y brutal del «estado de excepción permanente». No puede pensarse que el estado de excepción, con lo que conlleva de suspensión del derecho, sea algo provisional o pasajero. Y este estado de excepción permanente para los oprimidos tiene lugar en la idea de progreso, elevada a ley de la historia. Si algo favorece al fascismo es pensar que se trata de una anacronía y que el progreso lo dejará atrás. ²³³ En una de las notas preparatorias de las tesis, Benjamin señala que necesitamos una teoría de la historia sobre cuya base pueda desenmascarse al fascismo. ²³⁴ La comprensión de que el fascismo está profundamente arraigado en el progreso industrial y técnico y que no es posible sino en el siglo XX permite la lucha contra éste. Se trata de una lucha cuyo objetivo final es «el verdadero estado de excepción», es decir, la abolición de la dominación, la sociedad sin clases. ²³⁵

231. Tesis VIII.

232. Se trata de un concepto que Benjamin toma de la *Teología política* (1921) de Carl Schmitt, un autor al que Benjamin leyó con atención y al que cita en *El origen del drama barroco alemán*, libro que le mandó al propio Schmitt, con una carta en la que le manifestaba su admiración y la influencia de sus obras en su libro sobre el *Traverspiel*. Véase en relación al debate sobre el estado de excepción entre Schmitt y Benjamin el libro de G. Agamben, *Estado de excepción*, en especial págs. 79-95.

233. R. Mate, *op. cit.*, pág. 144.

234. W. Benjamin, *GS*, I, 3, 1244.

235. M. Löwy, *op. cit.*, pág. 99. Löwy habla de un estado de excepción utópico que está prefigurado en todas las rebeliones y levantamientos que interrumpen el cortejo triunfal de los poderosos, y que incluso se encuentra una prefiguración lúdica, y hasta grotesca, en algunas fiestas populares como el carnaval, en lo que coincidiría con Bajtin.

Esta visión no filosófica de la historia es precisamente la que, según Benjamin, subyace en la praxis ingenua de los socialdemócratas (y quizá también, en alusión a los políticos en los cuales los enemigos del fascismo habían puesto sus esperanzas, ya decepcionadas una vez demostrada su derrota al traicionar a su propia causa, en la del comunismo estalinista en el momento del pacto germano-soviético), la fe en un proceso irreversible que conduce necesariamente al triunfo del bien. Esta creencia casi religiosa en el progreso es herencia del cientificismo decimonónico. Lo que caracteriza efectivamente a la ideología del progreso es que se basa en el modelo del progreso técnico y que por lo tanto «reconoce únicamente los progresos en el dominio de la naturaleza, pero no quiere reconocer los retrocesos en la sociedad».²³⁶ Implica tres postulados que la realidad de la historia desmiente cruelmente: el progreso es el de la humanidad; el progreso es indefinido; es imparable.²³⁷ Pero Benjamin está cuestionando el modelo providencial de la historia tal y como la ilustración lo heredó de la teología cristiana, o más exactamente su teodicea: como si fuera posible, en cada instante del tiempo «medir la distancia entre un origen y un final legendarios de la historia».²³⁸ Un asombro filosófico consiste en reconocer que la historia basada en el progreso no se sostiene, que ese progresismo propiciaba el fascismo. Que Benjamin plantee el advenimiento del verdadero estado de excepción supone aplicar la suspensión a un sistema que consiste en suspender el derecho.

236. Tesis XI, de la que se nutrirán Adorno y Horkheimer: «El mal no consiste en que los individuos hayan quedado por detrás de la sociedad o de su producción material. Donde la evolución de la máquina se ha transformado ya en la evolución de la maquinaria de dominio, de tal manera que la tendencia técnica y la social, desde siempre entrelazadas, convergen en la dominación total del hombre, los que han quedado atrás no representan sólo la falsedad. Por el contrario, la adaptación al poder del progreso implica el progreso del poder, implica siempre de nuevo aquellas formaciones regresivas que persuaden, no al progreso fracasado, sino precisamente al progreso surgido de su propio contrario. La maldición del progreso imparable es la imparable regresión.» Adorno y Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración*, pág. 88.

237. Tesis, XIII.

238. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 13, 1], pág. 481.

3.3.8. La aparición del objeto histórico

La idea de progreso implica, en su fundamento teológico, que se pueda situar cada instante del tiempo no sólo con respecto a un origen absoluto sino sobre todo con respecto a un punto final situado en el extremo del proceso histórico. Esta concepción del tiempo como entidad medible cuantitativa, contradice el carácter ante todo cualitativo del tiempo religioso. Benjamin toma de la experiencia religiosa la enorme atención a la diferencia cualitativa del tiempo, a la unicidad incomparable de cada instante. Si existe un punto en el que la vigilancia política se articula más sobre la sensibilidad religiosa es precisamente éste, en el corazón de la percepción del tiempo.²³⁹ De ahí la importancia de una nota de los pasajes que en la que cita una frase del filósofo Hermann Lotze, en quien se inspiró mucho para su crítica de la ideología del progreso: «Rechazo de la idea de progreso en la concepción religiosa de la historia: “A pesar de todos sus movimientos, la historia no podría alcanzar una meta que no estuviera en su mismo nivel, y nos veríamos dispensados del esfuerzo de buscar un progreso si en lugar de acontecer a lo largo de su curso, aconteciese a partir de cada uno de sus puntos hacia lo alto.”»²⁴⁰

Para Benjamin, esta fórmula se aplica, de la misma forma, a la visión política de la historia: el cambio radical al que aspiran todas las utopías no puede ser, por su propia definición, el resultado de una evolución en la que se acumulen hechos, acontecimientos o situaciones históricas que, a pesar de

239. S. Mosès, *op. cit.*, pág. 140.

240. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 13 a, 2], pág. 482.

su diversidad aparente, repiten cada día un número limitado de figuras. Eterno retorno de lo mismo, que engendra en el observador decepcionado para siempre la creencia consoladora en un final feliz de la historia una melancolía insondable: «Hay que basar el concepto de progreso en la idea de catástrofe. Que esto “siga sucediendo” es la catástrofe. Ésta no designa lo que va a suceder, sino lo que ya está aquí. Como dice Strindberg en *El camino a Damasco*: ‘El infierno no es lo que podría pasar, es nuestra vida presente’.»²⁴¹ No obstante, al mismo tiempo, la conciencia de la unicidad cualitativa de cada instante abre, en el propio presente, posibilidades infinitas de renovación. Arrancar al segundo que pasa la carga explosiva que contiene, interrumpir el curso de las cosas, actualizar toda la esperanza del mundo —en la que creyeron en vano las generaciones pasadas, aquélla cuya realización posterga la utopía hasta el final mítico de los tiempos— en la invención instantánea de lo nuevo, tal es la «débil fuerza mesiánica» que nos ha sido dada.

La percepción del tiempo como una forma vacía en la que los acontecimientos de la vida psíquica se van alojando había sido cuestionada, desde principios de siglo, por Bergson, y a partir de premisas diferentes, por Husserl y luego Heidegger en *Ser y tiempo*. Desformalización del tiempo que Rosenzweig había emprendido en la *Estrella de la redención*, y cuyo sentido había resumido unos años más tarde en la fórmula siguiente: «Los hechos no acontecen en el tiempo; lo que acontece es el propio tiempo.» Benjamin aplica el principio de esta desformalización al análisis del tiempo histórico, mostrando que el pasado, el presente y el futuro no son segmentos sucesivos de una línea continua sino que representan tres estados específicos de la conciencia histórica. No se puede seguir hablando, como el historicismo, de una historia universal que «procede por adición. Moviliza a la masa innumerable de hechos del pasado para llenar el tiempo homogéneo y vacío.»²⁴²

241. *Ibid.*, [N 9 a, 1], pág. 476.

242. W. Benjamin, *GS I*, 2, pág. 102.

En realidad, el hecho histórico no existe como tal, ya que está construido por la escritura de la historia, como tampoco existe entre el pasado y el presente la relación temporal continua que postula el historicismo, pues «la relación de lo que ha sido con el ahora es dialéctica; no es sino una imagen, en discontinuidad».²⁴³ El tiempo histórico sólo nace en la conciencia, no sólo del historiador, sino también de los actores de la historia, hasta que una «conjunción fulgurante se establece entre el pasado y el presente para formar una constelación: en ese momento existe una imagen».²⁴⁴ El tiempo físico que percibimos espontáneamente como continuo e irreversible no tiene en sí mismo un carácter histórico: para que el tiempo aparezca como histórico su desarrollo debe interrumpirse. La historicidad del tiempo se revela cada vez que surge una nueva imagen dialéctica. Ahora bien, éstas no pertenecen precisamente al orden del tiempo continuo, sino que por el contrario lo quiebran, y de esta forma, escapan de él. En este sentido, no es totalmente exacto decir que las imágenes dialécticas se constituyen en la conciencia (del historiador o de los actores de la historia), lo que implicaría que son el efecto de un trabajo voluntario de redescubrimiento del pasado, y que tienden a organizarse en secuencias significantes que dibujan poco a poco la trama narrativa del recuerdo. En la medida en que interrumpen la continuidad del tiempo interior, tienen que surgir de otro lugar, de este territorio invisible que Benjamin llama, siguiendo a Proust, la memoria involuntaria. «Hacer saltar del continuo del curso de la historia el *objeto* de la historia es una exigencia de su estructura monadológica. Ésta sale por primera vez a la luz en el objeto que se ha hecho saltar.»²⁴⁵ Al hacer estallar la continuidad histórica se constituye el verdadero objeto histórico, «de hecho, desde el curso continuado de la historia no se puede apuntar a un objeto de la misma. Por eso la historiografía, desde siempre se ha limitado a entresacar un objeto de este transcurso continuado.»²⁴⁶

243. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 2 a, 3], pág. 464.

244. *Ibid.*

245. *Ibid.*, [N 10, 3], pág. 477.

246. *Ibid.*, [N 10 a, 1], pág. 477.

En su estudio *Sobre algunos temas en Baudelaire*, había relacionado al poeta con el inconsciente freudiano. Se trataba de entender los temas de la vida «anterior» y de las «correspondencias» como la condensación de imágenes que expresan la nostalgia de un estado original de felicidad «aurática», cuyo recuerdo se conserva en el fondo de la psique, protegido de los traumas de la vida moderna. Al mismo tiempo, estas imágenes —«fenómenos originales» de la conciencia histórica— nacen de un choque, de un traumatismo, del fulgor de un encuentro, como el encuentro de la desconocida del soneto *A une passante*, donde la experiencia de lo efímero más irrevocable (dos miradas que se cruzan) arranca al poeta del orden temporal y lo transporta, como en un relámpago, hacia una especie de eternidad.²⁴⁷ Esta experiencia paradójica representa la aparición, en la ruptura de la continuidad temporal, de la auténtica conciencia histórica. Lo que aparece en esta disyunción del tiempo pertenece, como en el poema de Baudelaire, al orden de la revelación: descubrimiento simultáneo de una afinidad electiva entre el presente y el pasado y de su alteridad irreductible. Como en el encuentro con la desconocida, la eternidad entrevista se desvanece inmediatamente; la imagen del pasado huye como un soplo y sólo se nos da en el relámpago de una imagen.

En el fulgor de esta imagen, el objeto histórico surge en el momento mismo en que queda abolido el tiempo físico: tal es, en Benjamin, el secreto de la actualización del tiempo. La imagen dialéctica, nacida en la iluminación del instante presente, reúne como en un foco un momento del pasado y un momento del futuro. El *nunc stans* del tiempo ahora disloca la cronología, no anulando la diferencia temporal, sino haciendo el pasado y el futuro coextensivos del presente. La experiencia del tiempo histórico en Benjamin se acerca mucho a la que Rosenzweig evoca en la *Estrella de la redención*; también aquí se trata de un pasado que no deja de pasar, de un presente que se renueva en cada instante y de un futuro que siempre está aconteciendo.

247. W. Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire», en *Poesía y capitalismo*, pág. 139.

Las tesis exponen la descripción de las diferentes representaciones históricas del ahora. En las tesis, incluso la propia forma del discurso descansa en el modelo gramatical de la actualización, que puede observarse en el uso sistemático de las formas verbales del presente durativo y de todo tipo de indicadores de la permanencia y de la contemporaneidad.²⁴⁸ La tercera tesis, por ejemplo, evoca la redención en presente: «Sólo a la humanidad redimida *le cabe* por completo en suerte su pasado.» La redención exige la rememoración íntegra del pasado, de la que debe formar parte el pasado ausente, el de los vencidos, que nos asalta violentamente. Y para tal tarea Benjamin habla de la cita: «El pasado sólo se hace citable, en todos y cada uno de sus momentos en la humanidad redimida».²⁴⁹ y se cita en presente. La redención es cotidiana, como el «sol que *se levanta* en el cielo de la historia».²⁵⁰ De la misma forma, «en toda época ha de intentarse arrancar la tradición al respectivo conformismo que *está a punto* de subyugarla»; porque el «Mesías no *viene* únicamente como redentor, viene como vencedor del Anticristo». A la inversa, ya que el presente es el punto donde se juega la suerte de la historia, la amenaza del eterno retorno de lo mismo también es permanente: «Tampoco los muertos están seguros ante el enemigo cuando éste venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer.»²⁵¹

248. Véase S. Mosès, *op. cit.*, pág. 144.

249. Tesis III.

250. Tesis IV.

251. Tesis VI.

3.3.9. Ruinas sobre ruinas

Ruinas sobre ruinas acumula una historia progresista en su marcha triunfante hacia la catástrofe absoluta. En la alegoría de la novena tesis, uno de los textos más sugerentes e interpretados de Benjamin, éste se inspira en el conocido cuadro de Klee.²⁵² El ángel es un testigo privilegiado de una humanidad que se aboca a la catástrofe, pero precisamente, como Benjamin había expuesto en su estudio de la alegoría en su libro sobre el *Trauerspiel*, esta «*facies hippocratica* que se ofrece al espectador como un paisaje de ruinas primitivo petrificado» se presenta como un límite, como un momento de la inversión dialéctica que da lugar a la redención en la historia.²⁵³ La tesis dice así:

«Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. Representa a un ángel que parece estar a punto de alejarse de algo a lo que está clavada su mirada. Sus ojos están desencajados, la boca abierta, las alas extendidas. El ángel de la historia tiene que parecersele. Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. Lo que a nosotros se presenta como una cadena de acontecimientos él lo ve como una catástrofe única que acumula sin cesar ruinas sobre ruinas, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos, recomponer los fragmentos. Pero desde el huracán sopla un viento huracanado que se arremo-

252. Benjamin compró el cuadro en 1921 y lo acompañó en su exilio parisino, donde lo dejó al cuidado de G. Bataille cuando emprendió el viaje que debía llevarlo a Estados Unidos pero que acabó arrojándolo a la muerte en Portbou. El cuadro, irónicamente, sí llegó a Estados Unidos. Tampoco debe olvidarse como fuente de inspiración el poema de Scholem que encabeza la tesis, como tampoco algunos poemas de *Las flores del mal* de Baudelaire, como «Un grabado fantástico» y «Mujeres condenadas». M. Löwy, *op. cit.*, págs. 102 y 103.

253. El ángel, según M. Cacciari, «es el exegeta de una dimensión del tiempo en la que aparece aún una débil fuerza mesiánica». M. Cacciari, *El ángel necesario*, pág. 92.

lina en sus alas, tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. El huracán le empuja irresistiblemente hacia el futuro, al que da la espalda, mientras que el cúmulo de ruinas crece hasta el cielo. Eso que nosotros llamamos progreso es ese huracán.»

Benjamin, en su intento de detener ese huracán que nosotros llamamos progreso, según Löwy, ofrece, «como siempre», una doble respuesta: «Religiosa y profana. En la esfera teológica se trata de la misión del Mesías; su equivalente o “correspondiente” profano no es otro que la *revolución*. La interrupción mesiánica/revolucionaria del progreso es, por lo tanto, la respuesta de Benjamin a las amenazas planteadas a la especie humana por la continuación de la tempestad maléfica y la inminencia de nuevas catástrofes.»²⁵⁴

Pero el ángel no puede detener el huracán del progreso, algo que sólo podrá cumplir el Mesías. Según Adorno y Horkheimer, en una imagen que retoma la imagen y la idea de Benjamin, la tempestad que sopla desde el paraíso evoca sin duda la caída y la expulsión del jardín del Edén: «El propio ángel de espada flamígera que expulsó a los seres humanos del paraíso para empujarlos por el camino del progreso técnico es la imagen sensible de ese progreso.»²⁵⁵ Porque es el Mesías el que «rompe la historia; el Mesías no aparece al final de un desarrollo».²⁵⁶

El ángel bien quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado: imagen de la interrupción mesiánica de la historia en el instante presente que, en cada ocasión, podría engendrar algo nuevo. Es precisamente esta esperanza de renovación lo que niega la visión del ángel. Mientras que, en su enunciado, el texto denuncia la idea del progreso como una ilusión, la enunciación, es decir, la realización subjetiva de la descripción, destruye desde el interior la idea misma del presente como fuente permanente de creación de algo nuevo.²⁵⁷ Porque el presente gramatical que aquí se encuentra no puede más que congelar el movimiento, inmovilizar al ángel, no

254. M. Löwy, *op. cit.*, pág. 108.

255. Adorno y Horkheimer, *op. cit.*, pág. 162.

256. W. Benjamin, *GS*, I, 3, pág. 1243.

257. S. Mosès, *op. cit.*, pág. 146.

en la perfección de un instante que se sustrae al tiempo, sino por el contrario, en la petrificación de un horror sin recurso.²⁵⁸ Sin embargo, esos cadáveres y escombros que para el ángel son una catástrofe única, para la ideología del progreso, para su visión de la historia no son un entramado catastrófico, sino algo inevitable, algo así como el precio que hay que pagar por un proyecto que en su conjunto tiene sentido y un fin valioso. El ángel es ese testimonio privilegiado que nos revela esa lógica catastrófica.²⁵⁹ Como dice Cacciari, «en el nombre del ángel se vuelve auto-transparente la *idea* de que sea posible “hacer saltar” este argumento, expulsar del tiempo homogéneo y vacío del *continuum*, dar vida a los días que se suceden, a los Fest-tage, capaces de detener el fluir y de recrearlo al mismo tiempo».²⁶⁰

En el escrito «Agesialus Santander», en su segunda versión,²⁶¹ Benjamin escribe sobre el ángel: «Él quiere la felicidad: el conflicto en el que reside el éxtasis de lo único, nuevo, aún no vivido con aquel júbilo de lo que es todavía una vez más, de lo reconquistado, de lo vivido. Por eso, si se lleva consigo a un nuevo ser humano, no tiene en modo alguno nada nuevo que esperar más que el regreso a casa.» La felicidad se basa en el conflicto entre lo que es una sola vez y lo que es todavía de nuevo. Pues en esta frase, lo único, lo que es una sola vez, no es lo vivido, el ahora del tiempo vivido, sino más bien lo completamente nuevo y todavía no vivido. En oposición a esto se encuentra el «una vez más» que se relaciona con lo que es susceptible de repetición, con la repetición de aquello que ya ha sido vivido. Ya se entrevé aquí la oposición, «la dialéctica entre lo nuevo y lo siempre igual» que aparecerá en su libro sobre Baudelaire. Sin embargo, el ángel de la tesis se convierte en el ángel de la historia, mediante una nueva interpretación del cuadro de Klee. Para Scholem «lo realmente estremecedor y melancólico en esta nueva imagen del

258. *Ibid.*

259. En hebreo, la palabra ángel es la misma que se emplea para «mensajero» (*mal'ach*). G. Scholem, *op. cit.*, págs. 51 y 52.

260. M. Cacciari, *op. cit.*, pág. 93.

261. Las dos versiones aparecen en G. Scholem, *op. cit.*, pags. 44 y 45.

ángel es que se dirige hacia un futuro que no alcanza a ver y que nunca verá, cumpliendo como ángel de la historia su única y solitaria misión».²⁶²

Como en el libro sobre el drama barroco, la alegoría aparece aquí como una mortificación de las apariencias, una alegoría en el sentido de una tensión dialéctica que Benjamin había puesto al descubierto en las alegorías barrocas; emblema del terror, el ángel ha sido captado para la eternidad en un gesto de horror: «Sus ojos están desencajados, la boca abierta y las alas extendidas.» Este presente está en el extremo opuesto del de la renovación y la invención; es el presente de la repetición, de la maldición, de la glaciación sin salida. Encarnación alegórica del otro rostro del presente, de esta catástrofe siempre recomenzada en la que el tiempo se hunde cuando deja de producir algo nuevo, el ángel representa el aspecto lúgubre de toda re-presentación: una catástrofe única que se acumula sin cesar ruinas sobre ruinas.²⁶³

El huracán maléfico que sopla desde los orígenes del tiempo va empujando al ángel hacia un futuro que le causa espanto. Como en el aforismo de Kafka según el cual Adán y Eva siguen siendo cada día expulsados del Paraíso,²⁶⁴ el ángel de la historia está preso de una catástrofe eterna, de una perversión irremediable del tiempo, está condenado a la repetición infinita de la misma tragedia, pues el viento huracanado que sopla desde el paraíso no le permite plegar las alas. Sin poder apartar la vista de las ruinas, el huracán le empuja irresistiblemente hacia el futuro.

Melancolía sin retorno de la mirada histórica, que Benjamin recupera en el nihilismo de Nietzsche para quien «no puede suceder nada nuevo»,²⁶⁵ o en la fórmula de Blanqui en *L'éternité par les astres*: «Es lo nuevo siempre viejo, y lo viejo siempre nuevo».²⁶⁶ Pero ante todo en el *Spleen* baudelairiano: «La noche de la historia en la que la lechuza de Minerva (con Hegel) levanta el

262. G. Scholem, *op. cit.*, pág. 72.

263. Según Cacciari, «el ángel alegoriza lo simbólico en cuanto que él representa simbólicamente lo alegórico.» M. Cacciari, *op. cit.*, pág. 92.

264. Véase F. Kafka, *Preparativo de boda en el campo*.

265. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [I 60, 7], pág. 344.

266. *Ibid.*, [I 76, 2], pág. 368.

vuelo es la misma que aquella en la que el Eros (con Baudelaire) rememora, al pie de la antorcha apagada frente al lecho vacío, los pasados abrazos.»²⁶⁷ ¿Presente como reunión sincrónica en la que aparece sin cesar la misma síntesis original, o presente que se hace cargo una y otra vez de las penas y esperanzas de los hombres que nos precedieron? Entre estas dos modalidades de la actualización del tiempo —comprendidas una y otra en la experiencia del presente— la diferencia es, para Benjamin, de naturaleza ética. El historiador, como actor de la historia, no puede arrancar al instante la chispa mesiánica que contiene salvo cuando está inspirado por una preocupación diferente de la (evidentemente indispensable) del conocimiento puro: la de su responsabilidad respecto al pasado y al futuro que están a su cargo.

El sujeto de esta tesis, el ángel de la historia, es una contrafigura de lo demónico que vuelve su rostro al pasado y contempla una catástrofe única que acumula ruinas sobre ruinas. Al tiempo vacío de los relojes Benjamin enfrenta el tiempo pleno de la redención. El acto de rememoración se presenta como este *Jetztzeit* que insta a invertir la continuidad opresora de la historia. El Angelus Novus es el sujeto de un deseo mesiánico en el que cabe entrever el *pathos* que caracteriza a la figura del verdadero historiador. Este deseo se hace manifiesto en tres acciones acaso irrealizables: detenerse (*verweilen*), despertar (*wecken*) y recomponer (*zusammenfügen*). La detención de la corriente continua del progreso que arrastra irremisiblemente hacia un futuro olvidado e irredento, el hacer recordar a los muertos que siguen siendo oprimidos por cada presente que suprime su memoria; ese «don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza sólo le es dado al historiador perfectamente convencido de que ni siquiera los muertos estarán seguros si el enemigo vence. Y ese enemigo no ha cesado de vencer».²⁶⁸

Puesto que el principio del método benjaminiano prescribe la lectura de lo nunca escrito, y esto nombra una verdad que puede y debe hacerse legible

267. *Ibid.*, [I 67, 3], pág. 355.

268. Tesis VI.

en las imágenes de la escritura histórica, la palabra que señala aquí la forma de exposición —de legibilidad— de lo nunca escrito parece ser este *zusammenfügen* (recomponer). Y recomponer significa releer, religar, recolectar, coleccionar, montar en la escritura los pedazos o las imágenes rotas y desperdigadas del pasado.²⁶⁹ El historiador comparte con el coleccionista la pretensión casi obsesiva de reinscribir en un nuevo orden los objetos residuales en los que han quedado petrificadas las huellas de otro tiempo. Los objetos que atesora el coleccionista son las reliquias de un culto conmemorativo que salva los escombros del pasado sustrayéndolos a la mera erosión temporal y utilitaria de las cosas. El objeto es liberado o desligado (*gelöst*) de todas sus funciones originarias para que pueda mantener la relación más estrecha posible con otros objetos comparables, una semejanza que abstrae al objeto de cualquier utilidad. La colección intenta superar la irracionalidad de la simple presencia del objeto creando un nuevo orden histórico en el que éste deviene signo de una época. Este impulso de reordenación sugiere el motivo oculto del coleccionista: la lucha contra la fragmentariedad y la dispersión de las cosas. Existe cierta complicidad entre la imagen del mundo que ofrece el coleccionista y el alegorista barroco, pero mientras éste renuncia a esclarecer las afinidades entre las cosas, extrae a los objetos de su contexto y pretende iluminar su significado concentrándose en la absorta profundidad de las imágenes aisladas, aquél reúne lo que es comparable en virtud de su afinidad o de su sucesión temporal y arroja sobre ello nuevos sentidos. Sin embargo, «en cada coleccionista hay un alegorista y en cada alegorista un coleccionista».²⁷⁰

La concepción benjaminiana del coleccionismo pone el acento sobre la acción de recomponer lo fragmentario. Esta recomposición, basada en la tensión dialéctica entre un pasado disgregado y su reintegración en un orden nuevo del presente, supone una forma de exposición de un mundo regida por leyes cons-

269. Scholem señala que se trata del concepto cabalístico de *ticún*, «la restauración o reparación mesiánica que enmienda y repone el ser original de las cosas, y también el de la historia, despedazado y corrompido». G. Scholem, *op. cit.*, pág. 73. Para la cábala, sin embargo, quien tiene capacidad para reunir y recomponer lo despedazado no es un ángel, sino el Mesías. Y todo lo histórico, en cuanto no redimido, tiene de acuerdo con su naturaleza un carácter fragmentario. El ángel de la historia, según Scholem, en realidad fracasa, porque, sólo al Mesías le es dado el tiempo pleno.

270. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [H 4 a, 1], pág. 229.

tructivas propias. Los objetos, en desuso o no, quedan fuera de toda utilidad desde el momento mismo en que son reutilizados como símbolos característicos e históricamente legibles de una época. Inserto en un orden metonímico trabado por relaciones de afinidad, cada objeto aparece como una sinécdoque, representa parcialmente la imagen completa de una época que se refleja en el espejo hecho añicos del pasado. Esta completud no emana de la pura singularidad del objeto, sino de su articulación con otras en un orden inédito y extraño que irradia nuevos significados. La forma de presentación, de exposición (*Darstellung*) de la figura del coleccionista es similar a la de las imágenes históricas que Benjamin practica. La verdad va unida a la forma que la expone. En *El origen del drama barroco* Benjamin declara: «*Methode ist Umweg. Darstellung als Umweg.*»²⁷¹ Es decir, el método expositivo de la verdad se basa en el camino del rodeo, el desvío, la digresión. Su estructura, pues, no consistiría sino en la ruptura de la continuidad discursiva, en la yuxtaposición de elementos aislados y heterogéneos, en una composición fracturada cuya unidad es comparable a la de un mosaico. En una de las tesis, la XVII, se lee: «Propio del pensar es no sólo el movimiento de las ideas, sino también su suspensión. Cuando el pensamiento se detiene de repente en una constelación saturada de tensiones, provoca aquél en ésta una sacudida en virtud de la cual la constelación cristaliza en mónada. El materialista histórico se acerca a un objeto histórico sólo y únicamente cuando éste se le enfrenta como una mónada. En esa estructura él reconoce el signo de una suspensión mesiánica del acontecer o, dicho de otra manera, de una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido.» El ángel de la historia deseaba detenerse para recomponer lo despedazado; la detención del pensamiento y la escritura constituye un momento —contemplativo a la par que ético— indispensable para reconstruir una verdad solidaria de su exposición en una forma disruptiva.²⁷²

271. W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, pág. 10.

272. Herbert Marcuse dirá que la verdad de la teoría crítica «nunca se expresó de una forma tan ejemplar: la lucha revolucionaria exige la detención de lo que sucede y lo que ha sucedido; antes de asignarse cualquier meta positiva, esta negación es el primer acto positivo». H. Marcuse, «Revolution und Kritik der Gewalt. Zur Geschichtsphilosophie Walter Benjamins», citado en P. Bulhaup, *Materialien zu Benjamins Thesen*, págs. 25 y 26.

3.3.10. El tiempo de la posibilidad

El instante que está siempre por disolverse en una continuidad vacía y homogénea es el que está siempre también por resolverse en la discontinuidad redentora del tiempo-ahora. Las imágenes dialécticas son las figuras de una forma de exposición cuyo modelo constructivo se basa en la detención, la interrupción y la recomposición de elementos discontinuos y heteróclitos. En tales figuras, los restos muertos del pasado son despertados en un presente que los ilumina de otro modo y sobre el que a su vez ellos proyectan una nueva luz. Esta colección legible de lo uno y lo otro se expresa en un método compositivo que nos lleva a ciertas formas del arte moderno, al collage, forma constructiva que amalgama dispersión y síntesis, restos e imágenes, espacio dialéctico y tiempo catastrófico. Como collage o montaje de instantes relembles y citables, el método historiográfico de Benjamin supone la tentativa de retener en la forma de exposición el tiempo-ahora que insta a recomponer los desechos del pasado. Se trata de la cesura del instante catastrófico que precede a la redención imaginaria de las cosas muertas. Las cosas que recomponen la forma de exposición histórica son restos en reposo a los que su ficticia supervivencia en la representación confiere una significación de la que carecían.

En una carta a Benjamin del 5 de agosto de 1935, Adorno hace las siguientes observaciones a propósito del carácter de la imagen dialéctica: «Las imágenes dialécticas son constelaciones entre las cosas alienadas y la significación exacta, detenidas en el momento de la indiferencia de muerte y significado.

Mientras que en la apariencia las cosas despiertan a lo más nuevo, la muerte transforma sus significados en lo más antiguo.»²⁷³ Pero las imágenes dialécticas no son sino «imágenes del duelo».²⁷⁴ La pasión del ángel de la historia, que desea detener el tiempo homogéneo y vacío, despertar a los muertos y reconstruir lo arruinado, no es sino la de un sujeto luctuoso.

El tiempo ahora polariza una doble relación del presente con el pasado y con el futuro. No obstante, en Benjamin, estas dos relaciones no son simétricas: «La cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra» que evoca la segunda tesis remite al aspecto más fundamental del tiempo ahora, aquel en el que el presente se vive como una reactualización permanente del pasado, como la tentativa siempre reiterada de devolver a la vida lo que, en otro tiempo, fue despreciado o sacrificado. Este movimiento primero de la conciencia histórica arrastra con él, no como su consecuencia sino más bien como su realización, la tensión utópica hacia el futuro, o más exactamente, la anticipación de la utopía en el seno mismo del presente. En realidad, las esperanzas perdidas de las generaciones pasadas son el terreno sobre el que estamos construyendo nuestros propios sueños. En Benjamin, la utopía es una función de la memoria, pues las constelaciones que vinculan presente y pasado son tarea de la rememoración. «La mirada adivinatoria se enciende en el pasado que se aleja con paso veloz. Eso significa que el vidente da la espalda al futuro: su figura [del futuro] se le hace visible en el crepúsculo de un pasado que se desvanece ante sus ojos en la noche de los tiempos», escribe Benjamin en una nota preparatoria de las tesis.²⁷⁵

Esta relación utópica con el pasado es dada en forma de *rememoración* (*Eingedenken*). Categoría central del tiempo ahora, la rememoración se diferencia de la memoria involuntaria porque es un acto de la conciencia; esta diferencia con aparición del recuerdo en Bergson y en Proust confirma el paso, en la teoría del tiempo histórico de Benjamin, desde un modelo estético a un

273. T. W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin*, pág. 137.

274. Véase Cuesta Abad, *op. cit.*

275. R. Mate, *op. cit.*, pág. 319.

modelo político y teológico. Por oposición a la memoria voluntaria, la rememoración no se contenta con evocar un momento del pasado, sino que trata por el contrario de transformarlo: «Lo que la ciencia ha “establecido”, puede modificarlo la rememoración. La rememoración puede hacer de lo inconcluso (la dicha) algo concluso, y de lo concluso (el dolor) algo inconcluso»;²⁷⁶ es el instrumento de la eficacia retroactiva del presente sobre el pasado; gracias a ella, el tiempo histórico deja de aparecer como irreversible. Que la ley del tiempo histórico se enfrente al tiempo físico es algo que, dice Benjamin, corresponde a la «teología».²⁷⁷ Así podemos entender que el término teología designe para Benjamin la particularidad misma del tiempo histórico como tiempo ahora, es decir, como tiempo en el que la actividad humana puede intervenir para cambiar retrospectivamente su significado. «Mi pensamiento se relaciona con la teología como el papel secante con la tinta. Está empapado en ella. Pero, si pasara al papel secante, no quedaría nada de lo escrito.»²⁷⁸

La dimensión «teológica» de la temporalidad histórica no se refiere en modo alguno a la presencia en ella de una modalidad cualquiera de irracionalidad; simplemente pone de manifiesto que Benjamin concibe el tiempo histórico como una experiencia interior, como un acontecimiento de la psique. Por esta razón, Benjamin puede escribir que «en la rememoración tenemos una experiencia que nos impide comprender la historia de forma fundamentalmente ateológica, por mucho que no debamos intentar escribirla con conceptos directamente teológicos».²⁷⁹ Esta concepción del tiempo histórico que, por una parte, está en el extremo opuesto de la creencia en una historia que progresa inevitablemente hacia la salvación final, pero que por otra parte toma de la teología judía la idea de que el tiempo de la historia no es irreversible y que el después puede modificar el antes, es precisamente la que Benjamin expone en la última de sus tesis, la tesis B: «Seguro que los adivinos,

276. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 8, 1], pág. 473.

277. *Ibid.*

278. *Ibid.*, [N 7 a, 7], pág. 473.

279. *Ibid.*, [N 8, 1], pág. 473.

que le preguntaban al tiempo lo que ocultaba en su regazo, no experimentaron que fuese homogéneo y vacío. Quien tenga esto presente, quizás llegue a comprender cómo se experimentaba el tiempo pasado en la rememoración (*Eingedenken*): a saber, rememorándolo. Se sabe que a los judíos les estaba prohibido escrutar el futuro. En cambio la Torá y la plegaria les instruyen en la rememoración. Esto desencantaba el futuro, al cual sucumben los que buscan información en los adivinos. Pero no por eso se convertía el futuro para los judíos en un tiempo homogéneo y vacío. Ya que cada segundo era en él la pequeña puerta por la que podría entrar el Mesías.»

En este texto casi aforístico se puede distinguir que enfrenta tres visiones del tiempo histórico: desde el punto de vista epistemológico, se trata del determinismo, de la creencia en el destino, y de la concepción de un tiempo «abierto». Desde el punto de vista de la historia de las culturas, estas tres visiones serían las del racionalismo moderno, las religiones de la antigüedad pagana y el mesianismo judío.²⁸⁰ Al tiempo neutro y acumulativo de las filosofías modernas de la historia, calcado sobre el modelo del tiempo físico como vector de una sucesión de fenómenos predecibles, las prácticas mágicas de las religiones arcaicas, del mismo modo que la vida religiosa de los judíos, oponen la experiencia de un tiempo infinitamente modulado en el que las estaciones y los meses, los días de la semana, las horas del día y hasta la constelación particular de cada instante que pasa tienen cada uno su calidad propia y su significado específico. La percepción del tiempo en la tradición judía está pues mucho más cerca de la de las culturas llamadas arcaicas que de aquella que, desde la ilustración, subyace en la visión moderna de la historia. Desde este punto de vista, la forma en que la práctica judía de la rememoración remite al pasado es similar a la que utilizan las antiguas técnicas de adivinación para referirse al futuro: se trata, en uno y otro caso, de una actualización de los tiempos lejanos en la experiencia del presente.²⁸¹ De la misma forma, la

280. S. Mosès, *op. cit.*, pág. 151.

281. En su ensayo sobre la facultad mimética (1933), Benjamin explica las prácticas mágicas como aplicación de una visión simbólica del cosmos, del que se trataba de descifrar las analogías secretas, pues

rememoración descifra en el presente las huellas que ha dejado en él el pasado; porque la «historia es similar a un texto en el que el pasado ha depositado imágenes como sobre una placa sensible a la luz. Sólo el futuro dispone de reactivos lo bastante poderosos como para hacer aparecer esta imagen en todos sus detalles».²⁸²

Al margen de esta referencia común a la experiencia de actualización del tiempo, existe una diferencia fundamental entre la adivinación y la rememoración. La primera postula la existencia de un vínculo necesario entre el pasado y el futuro: necesidad que no es la de la causalidad, es decir, del determinismo, sino la de la analogía, o sea el destino. Si el presente contiene en su interior la imagen verdadera del futuro, no es porque el hoy sea la causa de lo que mañana será efecto, sino porque las fuerzas secretamente agrupadas en la constelación presente son la prefiguración virtual de las que se manifestarán en tal o cual constelación futura. Lo que une el presente al futuro es un proceso de tránsito desde el poder al acto, basado en el principio de una entidad de estructura entre los diferentes momentos del tiempo. Lo que mañana será sólo es la explicación de lo que ya se encuentra, invisible para el profano, en el orden de las cosas de hoy. Por eso lo que debe producirse tiene un carácter inevitable; necesidad no externa, como la que expresa la causalidad, sino interna que explica que nada se pueda enfrentar con el destino, como revela la tragedia.

La relación que la rememoración establece entre el presente y el pasado no tiene nada de necesario; todo lo contrario, establece entre dos momentos del tiempo un vínculo que, sin ella, no aparecerá y que, a decir verdad, no existe fuera de ella. Entre los dos instantes que une la rememoración no hay ni relación causal ni relación de analogía; la actividad entre ellos no viene dada, se elige, o más bien se crea libremente. El presente aquí elige su pro-

éste se percibía como un texto. En el caso de la adivinación era importante descodificar, en función de un código bien preciso, los signos que, en una situación dada, anuncian una situación de futuro. Véase S. Mosès, *ibid.*

282. W. Benjamin, *GS*, I, 3, pág 1238.

pio pasado, crea su propia historia. Lo que guía en este caso la relación con el pasado, es la voluntad de salvarlo, de arrancarlo del olvido. Y a la inversa, también el deseo de unir el presente a una tradición, de hacer revivir en él las esperanzas abortadas de las generaciones pasadas. Este encuentro siempre reanudado de la memoria con la utopía caracteriza, según Benjamin, la experiencia religiosa judía, tal y como se forma y se expresa en el estudio de la Torá y en la práctica de la oración.²⁸³ El verdadero vidente, había escrito Benjamin, es el que «da la espalda al futuro».²⁸⁴ El futuro, pues, es rememoración. En otra nota de los pasajes, había destacado la importancia de la noción de retorno (*Umkehr*) para la filosofía de la historia y para la política, añadiendo que «el juicio final es un presente que se vuelve hacia atrás».²⁸⁵ Porque está guiada por el deseo de «inclinarse sobre el desastre, vendar las heridas y resucitar a los muertos»,²⁸⁶ la rememoración, «en la que debemos ver la quintaesencia de la concepción teológica de la historia en los judíos»,²⁸⁷ sólo se puede entender como una categoría de la ética. Pues no se trata de esperar la llegada del Mesías, sino de apresurarla.²⁸⁸

En el interior de una misma percepción cualitativa y diferencial del tiempo, ajena a la idea que se hace de ella la racionalidad historicista, tradición judía y pensamiento mágico se enfrentan, como se enfrentan libertad y fatalidad, responsabilidad y destino. Y sin embargo, con relación a la concepción moderna del tiempo histórico, la visión del futuro que implica el fatalismo antiguo parece menos paradójica que la visión del pasado que subyace en la idea de rememoración. Si el futuro está predeterminado por la ley del destino o por la necesidad inmanente del proceso histórico, en ambos casos

283. Y. Yersuhalmi observa que lo que los judíos «buscan en el pasado no es su historicidad, sino su eterna contemporaneidad.» Y. Yerushalmi, *Zajor*, pág. 113.

284. R. Mate, *op. cit.*, pág. 319.

285. W. Benjamin, *GS*, I, 3, pág. 1232.

286. W. Benjamin, *GS*, I, 2, pág. 697.

287. W. Benjamin, *GS*, I, 3, pág. 1252.

288. M. Löwy sugiere que Benjamin pertenece a una tradición disidente dentro del judaísmo, que escapa a la tradición dominante del judaísmo rabínico, la de los llamados *dobakei haketz*, los que «precipitan el fin de los tiempos.» M. Löwy, *op. cit.*, pág. 164.

aparece como esencialmente predecible. La teoría marxista «del sentido de la historia» no es más racional (o menos irracional) que la antigua creencia en el carácter inevitable de los acontecimientos venideros. Pretender que el pasado pueda ser modificado por el presente es algo que choca profundamente con la confianza de los modernos en el carácter irreversible del tiempo histórico. «Nada choca más con esta idea del progreso que la posibilidad de que la “meta ideal” pueda y deba, acaso, realizarse en el instante que viene, e incluso en este preciso instante.»²⁸⁹ Lo que cuestiona la idea de la rememoración es el fundamento mismo de la conciencia histórica moderna, a saber, que los fallos de la historia son inapenables: al igual que el proceso biológico de la selección natural, la evolución de la humanidad se mide, de generación en generación, por la desaparición de los vencidos y la supervivencia de los vencedores. Benjamin propone la visión de una historia en la que no se sacrifica nada, nada se pierde para siempre, en la que los muertos dejan de ser una pura nada. Si cada momento del pasado se puede actualizar, desarrollar de nuevo en condiciones diferentes, en un nuevo escenario, no hay nada en la historia de los hombres que sea irreparable. De la misma forma tampoco hay nada inevitable en el futuro. Una misma temporalidad fundamentalmente aleatoria, es decir, independiente de los principios de continuidad y causalidad, puede permitir, en cada instante, la corrección de los errores del pasado y, al mismo tiempo, la aparición siempre imprevisible de un número, si no ilimitado al menos incalculable, de nuevos posibles. Se trata de dos formas íntimamente solidarias de un mismo fenómeno de actualización del tiempo: revivir del pasado a la luz del presente está tan cargado de potencial utópico como la esperanza en la aparición de lo nuevo. En esta transformación revolucionaria del pasado se manifiesta, de forma privilegiada, la aparición de lo nuevo. En este sentido, como había destacado Scholem, vemos en Benjamin, como en la mística judía, una proyección de la utopía hacia el presente. El mesianismo ya no se concibe como la espera de una apoteosis que se reproduce al término de un tiempo

289. R. Tiedemann, *Dialektik im Stillstand*, pág. 130.

lineal y continuo, sino como la *posibilidad*, que se nos da a cada momento del tiempo, de que acontezca lo nuevo: para los judíos, «cada segundo era la pequeña puerta por la que podía entrar el Mesías.»

Encontramos pues en Benjamin una doble determinación de la utopía como función de la experiencia del presente, es decir, lo que en la terminología de las tesis se llama redención. Este término designa por una parte una idea de una humanidad que ha reconquistado totalmente su pasado: cada instante del pasado es objeto de una «cita en el orden del día» en cada instante del presente.²⁹⁰ En una nota preparatoria de las tesis, Benjamin utiliza otra metáfora, esta vez tomada del culto hebraico tal y como lo describe la Biblia: «La lámpara eterna es una imagen de la auténtica existencia histórica. Cita lo que ha sido —la llama que una vez fue encendida— *in perpetuum*, al darle siempre alimento nuevo».²⁹¹ En este sentido, «el mundo mesiánico es un mundo de actualidad total e integral».²⁹² Por otra parte, la redención designa también una forma de vivir el futuro en el seno mismo del presente: «En la representación de la felicidad vibra inalienablemente la de redención.»²⁹³ Efectivamente, la idea de la felicidad futura se ajusta, por contraste a la experiencia de nuestros fracasos presentes. Si para Benjamin la felicidad remite a la redención (*Er-lösung*), así debe comprenderse este término, como desenlace de las aporías del presente. Sobre las ruinas del paradigma de la razón histórica, la esperanza se convierte en categoría histórica. La utopía ya no es esa creencia en el advenimiento necesario del ideal al término mítico de la historia, sino que resurge como su advenimiento posible en cada instante del tiempo a través de la categoría de redención.

290. Tesis III.

291. R. Mate, *op. cit.*, pág. 318

292. W. Benjamin, *GS*, I, 3, pág. 1239.

293. Tesis II.

SEGUNDA PARTE

Testimonio y representación: tentativas sobre Sebald

1. *La ética del testimonio*

1.1. La verdad de la laguna

Dice Benjamin que «el verdadero método para hacerse presentes las cosas es plantarlas en nuestro espacio (y no nosotros en el suyo). [...] No nos trasladamos a ellas, son ellas las que aparecen en nuestra vida».²⁹⁴ La filosofía de la historia benjaminiana nos orienta hacia los muertos, hacia la tradición de los oprimidos, y nos conmina a hacer presentes sus ausencias en nuestra vida, en el relato que hacemos de sus vidas; porque la historia no es más que el relato que hacemos de ella. Es su voz la que debe resonar en nuestro presente, son sus gestos los que debemos abrigar como nuestro patrimonio. Una voz que quedó acallada, una lucha fracasada, una historia que no pudo escribirse, de ahí que sea posibilidad. El historiador se ve abocado a «leer lo que nunca fue escrito», del mismo modo que debe aguzar el oído y escuchar lo no dicho. ¿Leer un texto invisible, escuchar lo nunca dicho? «Plantar las cosas en nuestro espacio» no significa ni escribir los textos que nunca se escribieron, ni hablar por los que no tienen voz. Ese sería un gesto no sólo soberbio, sino también injusto y falaz. En la figura del testimonio se encuentra la misma tensión a la que nos empuja el método benjaminiano del historiador: del mismo modo que se lee el texto que falta, en el verdadero testimonio se testimonia de la falta de testimonio. Establecer una analogía entre testimoniar de un testimonio que falta y leer lo que nunca fue escrito

294. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [H 2, 3], pág. 224.

no pretende dibujar ninguna acrobacia lógica. Dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar presenta la misma paradoja que exige leer lo que nunca fue escrito. En esa paradoja se juega la redención benjaminiana y responde a la misma tensión que se expresa en el sujeto del testimonio, pues el verdadero testimonio, como dice Agamben, incluye «como parte esencial una laguna».²⁹⁵ Enfrentar los testimonios, «comentar» los testimonios, añade, es «interrogar esa laguna o, mejor dicho, tratar de escucharla».²⁹⁶

Así lo explica Primo Levi: «Hay también otra laguna, en todo testimonio: los testigos, por definición, son quienes han sobrevivido y todos han disfrutado, pues, en alguna medida, de un privilegio... El destino del prisionero común no lo ha contado nadie, porque, para él, no era materialmente posible sobrevivir...»²⁹⁷ Los hundidos, los vencidos, son los verdaderos testimonios, aunque estos no puedan hablar y lo más próximo a ellos sean los supervivientes que vivieron, si no la misma experiencia —algo imposible— una similar. En realidad, se testimonia de un testimonio que falta: testimoniar por los hundidos es, pues, dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar. La propia laguna, que a su vez pone en entredicho la autoridad misma del superviviente, es aquello que da sentido al testimonio, porque no hay nadie que pueda volver para contar su propia muerte. Como dice Levi: «Nosotros hablamos por delegación.»²⁹⁸ Hablan por todos aquellos que han quedado sin voz, por todos a los que se les ha arrebatado la vida y la palabra. «No somos nosotros —añade Levi—, los supervivientes, los verdaderos testimonios... Los que hemos sobrevivido somos una minoría anómala, además de exigua: somos aquellos que por sus prevaricaciones, o su habilidad, o su suerte, no han tocado fondo. Quien lo ha hecho, quien ha visto a la Gorgona, no ha vuelto para contarlo [...] Ellos son la regla, nosotros la excepción... Los que tuvimos suerte hemos intentado, con mayor o menor discreción, contar no

295. G. Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, pág. 10.

296. *Ibid.*

297. P. Levi, *Entrevistas y conversaciones*, Península, Barcelona, 1998, pág. 215 y ss.

298. P. Levi, *Los hundidos y los salvados*, Muchnik, Barcelona, 1989, págs. 72-73.

solamente nuestro destino sino también el de los demás, precisamente el de los hundidos; pero se ha tratado de una narración ‘por cuenta de terceros’, el relatos de cosas vistas de cerca pero no experimentadas por uno mismo». ²⁹⁹ Pero por delegación no significa que les den una voz, que hablen por ellos, sino que testimonian de esa falta. De modo que el testimonio, en realidad, «vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene, en su centro mismo, algo que es intestimoniable. [...] Los ‘verdaderos’ testigos, los ‘testigos integrales’ son los que no han testimoniado. Los que lograron salvarse, como seudotes-tigos, hablan en su lugar, por delegación: testimonian de un testimonio que falta. [...] *Quien* asume la carga de testimoniar por ellos sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar.» ³⁰⁰ Testimonio es aquel que cede la voz a los muertos, aun sabiendo que se trata de una articulación imposible; testimonio es quien da cuenta de esa imposibilidad. El hundido y el que da testimonio en su lugar son una mirada única, en realidad, la misma *imposibilidad de ver*.

El escritor Primo Levi —así lo define Agamben— es en este sentido un tipo de testigo perfecto, pues es el único que se propone testimoniar a plena conciencia en nombre de los hundidos. Al regresar de los campos de concentración, no podía dejar de contar, sentía una necesidad irrefrenable de contar, a quien fuera, donde fuera; después empezó a escribir. ³⁰¹ En ese relato siempre trasluce una laguna, pues el testimonio mismo contiene esa laguna. Sin embargo, no se trata de una laguna que impida el habla. Al contrario, la reclama. Al igual que sucede de modo ejemplar con la experiencia de Auschwitz, calificarlo de «‘indecible’ o ‘incomprensible’ equivale a *euphemein*, a

299. *Ibid.*

300. G. Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, pág. 34.

301. En este mismo sentido, véase las palabras de Antelme que abren *La especie humanana*: «Hace dos años, durante los primeros días que siguieron a nuestro regreso, creo que todos fuimos víctimas de un verdadero delirio. Queríamos hablar, ser escuchados al fin. Nos dijeron que nuestra apariencia física era bastante elocuente por sí sola. Pero acabábamos de volver, traíamos con nosotros nuestra memoria, nuestra experiencia totalmente viva y sentíamos un deseo frenético de decirla con pelos y señales. Sin embargo, desde los primeros días, nos parecía imposible colmar la distancia que descubríamos entre el lenguaje del que disponíamos y esta experiencia que, para la mayoría de nosotros, continuaba en nuestro cuerpo.» R. Antelme, *La especie humana*, pág. 9. En este sentido, véase G. Pontón, «Las razones de la escritura» en *Quimera*, «Después de Auschwitz, los libros del recuerdo».

adorarlo en silencio, como se hace con un dios; es decir, a pesar de las intenciones que puedan tenerse, contribuir a su gloria. Nosotros, por el contrario, ‘no nos avergonzamos de *mantener fija la mirada* en lo inenarrable’. Aun a costa de descubrir que lo que el mal sabe de sí, lo encontramos fácilmente también en nosotros». ³⁰²

Esa misma tensión es igualmente propia de la escritura de la historia. Agamben, en su comentario sobre el testimonio, al intentar esclarecer el significado ético y político del exterminio, es decir, su actualidad (más allá de las minuciosas investigaciones que revelan sus circunstancias históricas), ³⁰³ afirma que «la aporía de Auschwitz es, en rigor, la misma aporía del conocimiento histórico: la no coincidencia entre hechos y verdad, entre comprobación y comprensión». ³⁰⁴ Agamben no niega que conozcamos hasta los más mínimos detalles de lo que sucedió, que seamos capaces de describir y ordenar con precisión los sucesos que allí tuvieron lugar, pero habla de nuestra incapacidad cuando nos enfrentamos a la tarea de «comprenderlos verdaderamente», ³⁰⁵ cuando nos enfrentamos a su *Lesbarkeit*. Y cita las palabras de un integrante del *Sonderkommando*, enterradas cerca del crematorio III, para apuntar a esa divergencia que también pertenece a la estructura misma del testimonio: «Ningún ser humano puede *imaginarse* los acontecimientos tan exactamente como se produjeron, y de hecho es inimaginable que nuestras experiencias puedan ser restituidas tan exactamente como ocurrieron... nosotros, un pequeño grupo de gente oscura que no dará demasiado que hacer a los historiadores.» ³⁰⁶ El testimonio es esa dialéctica en la que aquel que está privado de la palabra, sumido en la imposibilidad de hablar, sin embargo hace hablar a aquel que, en sus propias palabras, pone en juego la imposibilidad misma de hablar: el testimonio «se hace hablante sólo a condición de

302. G. Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, pág. 32.

303. Véase, por ejemplo, la obra de los historiadores Raul Hillberg, Laurence Rees o Mark Mazower.

304. G. Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, pág. 9.

305. *Ibid.* pág. 8.

306. *Ibid.*

hundirse en el silencio».³⁰⁷ Testimoniar es un movimiento de desubjetivación (el hundido que inevitablemente calla) y subjetivación (el superviviente que habla sin tener —en propio— nada que decir). Es imposible asignar la posición de sujeto al verdadero testigo: el hundido y el salvado entran en una zona de indeterminación, un campo de fuerzas. No hay, entonces, sujeto del testimonio. «El testimonio tiene lugar en el no-lugar de la articulación»,³⁰⁸ porque «nadie ha muerto en lugar mío. Nadie. Nunca se está en el lugar de otro.»³⁰⁹ El testimonio del superviviente únicamente tiene verdad y razón de ser si suple al del que no puede dar testimonio. Porque «nadie nos plasma de nuevo de tierra y arcilla, / nadie encanta nuestro polvo. / Nadie»,³¹⁰ y por eso mismo «la rosa de nadie llama a bendecir lo que resta de lo que no resta, lo que no resta en este resto».³¹¹

El salvado y el hundido son inseparables y sólo su unidad-diferencia constituye el testimonio. El testigo, dirá Agamben, es ese resto.³¹² Agamben interpreta que, en el concepto de resto, la aporía del testimonio coincide con la mesiánica, que expresa la imposibilidad de que el todo y la parte coincidan con sí mismos y entre ellos; el tiempo mesiánico no sería el tiempo histórico ni la eternidad, sino la separación que los divide. Resto no debe entenderse como el sustrato que dejan los procesos históricos de subjetivación y desubjetivación a modo de una especie de fundamento de su devenir, pues los procesos históricos no tienen un t́elos, sino un resto. No hay en ellos o más allá de ellos ningún fundamento: entre ellos, en su centro, se alza una separación irreductible, en que cada uno de los términos puede situarse en posición de resto, puede testimoniar.³¹³ Verdaderamente histórico es lo que cumple el tiempo no en la dirección del futuro ni simplemente hacia el pasado, sino en

307. *Ibíd.*, pág. 135.

308. *Ibíd.* pág. 137.

309. P. Levi, *Los hundidos y los salvados*, pág. 53.

310. P. Celan, *Obras completas, La rosa de nadie*, «Salmo», pág. 161.

311. J. Derrida, *Schibboleth. Para Paul Celan*, pág. 71.

312. G. Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, pág. 141.

313. En este mismo sentido puede entenderse la mónada benjaminiana.

el exceder un medio. El reino mesiánico no es ni futuro ni pasado: *es un tiempo como resto*.

Agamben nos presenta, frente a la incapacidad de las categorías morales de nuestro tiempo, una nueva ética.³¹⁴ Son las voces de los testigos, como la laguna de lo intestimoniado, la presencia sin rostro que todo testimonio contiene necesariamente, la que se trata de escuchar. Una ética que sin duda no se manifiesta ajena a la escritura de la historia propugnada por Benjamin. Se trata de una relación utópica no con el futuro sino con el pasado que se articula en la rememoración, categoría central del tiempo ahora. El presente elige su propio pasado, crea su propia historia, y la relación que liga con el pasado es la voluntad de salvarlo. La rememoración debe entenderse como categoría de la ética de la misma manera que el testimonio se entiende como el sujeto ético. Toda operación de sentido (iluminación) supone una coincidencia del origen con el final. La meta, como dice Krauss, es el origen. La iluminación no avanza, es presente detenido en el umbral del tiempo, es, pues pura articulación; una iluminación que se presenta como ruptura que cobra sentido frente a la nada continua del progreso. La redención es puro presente sin unidades medibles ni causa: iluminación del pasado, un pasado que se actualiza en el presente. El porvenir está, pues, en el pasado y no en el futuro.

El verdadero historiador, el escritor de la historia, testimonia de un testimonio que falta, asume esa carga. El prestar su voz, el hablar por delegación, lo convierte en ese sujeto actualizador, de ese gesto ético, interpretativo, al que conmina la rememoración propia de la escritura de la historia ben-

314. Agamben rechaza la ética heideggeriana del ser-para-la-muerte (en la que se juega la posibilidad de lo imposible, pero que no puede darse en Auschwitz, ya que lo imposible se apropia de lo posible; la fabricación de cadáveres implica que ya no se pueda seguir hablando propiamente de muerte, que la muerte de los campos no era tal muerte). Véase G. Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, págs. 76-79. Del mismo modo, tampoco es posible aplicar el paradigma trágico, en el que el sujeto se hace cargo de una culpa objetiva ante su inocencia subjetiva; trágica es la asunción incondicionada de una culpa objetiva por parte de un sujeto que nos parece inocente. Así, Hegel dice: «Los héroes inocentes son tan culpables como inocentes», Hegel, *Estética*, pág. 1356. Una situación, sin embargo, que se invierte en el superviviente: siente culpa subjetiva, pero es inocente a nivel objetivo: de ahí que Kertész formule, en precisamente una obra titulada *Sin destino*, que el hombre trágico ha dejado de existir. Es abundante la literatura sobre la tragedia y su muerte: véase, por ejemplo, G. Steiner, *La muerte de la tragedia*; S. Sontag, «La muerte de la tragedia», en *Contra la interpretación*, o T. Eagleton, *Sweet Violence, The idea of the tragic*.

jaminiana. La propia rememoración es testimonio de esa imposibilidad de testimoniar. La obra de arte se abre como el espacio del testimonio. Salvar el pasado, en Benjamin, significa construir un relato desde el presente que no vuelva a matar a los muertos relegándolos al utilitarismo narrativo del historicismo, a la segunda muerte del olvido; la imagen dialéctica es ese gesto de reconocimiento y a la vez de ruptura. En la construcción del pasado, lo que se juega es el derecho de los muertos, pues cuando la historia asume la memoria de los vencidos, toma de la tradición sus rasgos más específicos, es decir, su carácter no lineal, sus rupturas y sus intermitencias, la presencia en ella de una *negatividad* radical.³¹⁵ La mirada de la memoria se fija en ese pasado ausente del presente, en esas injusticias, en ese proyecto de justicia frustrado, arrollado por la lógica del progreso, en esos fracasos que cuestionan la autoridad de lo fáctico y abren el tiempo de la posibilidad. Sin embargo, sería ingenuo y terrible relegar la vida a la obra de arte, estetizar la muerte en la figura del testimonio, pensar que el arte puede hacer justicia, confundir la ética con el derecho. La obra no salva a los hundidos, al testimonio imposible. Pero el testimonio puede, acaso, fundar la posibilidad de la obra: «Quizá toda palabra, toda escritura —dice Agamben— nace, en este sentido, como testimonio. Y por esto mismo aquello de lo que testimonia no puede ser ya lengua, no puede ser ya escritura: puede ser sólo lo intestimoniado. Éste es el sonido que nos llega de la laguna, la no lengua que se habla a solas, de la que la lengua responde, en la que nace la lengua. Y es la naturaleza de eso no testimoniado, su no lengua, aquello sobre lo que es preciso interrogarse.»³¹⁶ Si toda escritura testimonia de lo intestimoniado, toda escritura es, pues, en el fondo, rememoración.³¹⁷ Pero la obra no funciona como testimonio, sino que es el testimoniar lo que funda la posibilidad de esas historias; nos permiten leer lo que nunca fue escrito y «plantarlas» en nuestro presente. Testimonian de lo intestimoniado; es el silencio el que funda la palabra. Pero se trata del silencio de una

315. Véase el capítulo «*Jetztzeit*, o el estallido del *continuum*» del presente estudio.

316. G. Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, pág. 39.

317. Sobre la escritura como rememoración, véase el capítulo sobre Sebald del presente trabajo.

voz arrebatada, del que no puede testimoniar. Lo intestimoniado, siempre, es la muerte. La obra entonces se convierte en una obra de duelo, donde las palabras vuelven «como fantasmas»,³¹⁸ «como palabras insepultas»,³¹⁹ en una errancia espectral. Están atravesadas «por la retornancia [*revenance*], eso que se reparten, desde su primer surgimiento, *todas* las palabras, [...] Eso que se llama poesía o literatura, el arte mismo [...], o lo que es lo mismo, una cierta experiencia de la lengua, de la marca o del trazo *como tales*, quizá no sea otra cosa que una intensa familiaridad con la ineluctable originariedad del espectro. Cabe, naturalmente, traducirla en pérdida ineluctable del origen. En el *duelo*, la experiencia del duelo, el *paso* también de su límite, sería pues difícil ver una ley que domine un tema o un género. Es la experiencia, y como tal, para la poesía, la literatura, el arte mismo».³²⁰

Testimoniar significa ponerse en relación con la propia lengua en la situación de los que la han perdido, instalarse en una lengua viva como si estuviera muerta o en una lengua muerta como si estuviera viva; más allá del archivo como del corpus de lo ya dicho. No sorprende que este gesto testimonial sea también el del poeta, el autor por excelencia. La tesis de Hölderlin según la cual «lo que queda lo fundan los poetas» (*Was bleibt stiften die Dichter*) no debe entenderse trivialmente como si la obra de los poetas fuera algo que perdurara y permaneciera en el tiempo. Más bien vendría a significar que la palabra poética siempre se sitúa en posición de resto, y puede, de este modo, testimoniar. Los poetas, los testigos, fundan la lengua como lo que resta, lo que sobrevive en acto a la posibilidad —o a la imposibilidad— de hablar.

La negatividad irreductible que configura la figura del testimonio es, sin embargo, constitutiva de la propia conciencia, de la subjetividad. Ésta se funda, como dice Agamben, en lo «más frágil y precario: el acontecimiento de palabra. [...] La instancia de discurso en el puro presente escinde irremediabilmente la presencia ante sí mismas de las sensaciones y de las vivencias

318. J. Derrida, *Schibboleth. Para Paul Celan*, pág. 88.

319. P. Celan, *Obras completas, La rosa de nadie*, «Y con el libro de Tarusa», pág. 200.

320. J. Derrida, *Schibboleth. Para Paul Celan*, pág. 89.

en el momento mismo en que las refiere a un centro de imputación unitario [...] Por eso la subjetivación, el producirse de la conciencia en la instancia de discurso, es casi siempre un trauma [...] Por eso el frágil texto de la conciencia se deshilacha y borra sin cesar, mostrando a plena luz la separación sobre la que está construido, la constitutiva desubjetivación de toda subjetividad». ³²¹

El propio acontecimiento de palabra, pues, ese sobre el que reposa toda subjetividad, está marcado por una negatividad radical, y no deja de expresar una negatividad radical, lo imposible de la expresión, y a la vez nos dice que toda expresión, que toda escritura es *rememoración* de una vivencia irrevocablemente escindida de la palabra. El propio hablar es un acto paradójico que supone una subjetivación y una desubjetivación. No hay, sin embargo, articulación posible más allá de la metafísica. Sólo al verbo divino le está dado hacerse carne. Y es precisamente este no lugar de la articulación aquello que posibilita que se genere el testimonio. Precisamente porque el testimonio es la relación entre una posibilidad de decir y su tener lugar, sólo puede darse mediante la relación con una imposibilidad de decir; sólo, pues, como contingencia, como un poder no ser. La propia estructura del sujeto es análoga a la del testimonio. La conciencia se presenta como aquella desconexión entre saber y decir: en el que sabe, como experiencia de una dolorosa imposibilidad de decir; y en el que habla, como una imposibilidad no menos dolorosa de saber. El testimonio, pues, nos impele a imaginar.

321. G. Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, pág. 129.

1.2. Imaginar lo inimaginable

Todo gesto que remite al pasado, toda mirada que vuelve la vista atrás —del mismo modo que la filosofía de la historia benjaminiana— pone en juego la imaginación, puesto que esta nos ofrece un saber. Para saber, así pues, hay que imaginar.³²² Es la deuda que tenemos con la lucha de un pasado truncado, una imagen que reflejada en un espejo quizá nos devuelva, quién sabe si invertidos, esos fracasos. Una deuda también para con todos aquellos testimonios que en su propio gesto hacen de su imaginación, y de la nuestra, un arma gnoseológica y política. Invocar lo inimaginable, invocar lo indecible, no parece sino un gesto de pereza ética. Porque si la experiencia es siempre la experiencia del otro, la nuestra no puede más que pasar por la imaginación. Y del mismo modo que sólo se puede perdonar lo imperdonable,³²³ sólo se puede imaginar lo inimaginable.

Testimoniar es un acto de resistencia: resistencia al silencio al que condena la narratividad de la ideología progresista, pero también resistencia al silencio inevitable contenido en el propio testimonio. Se trata, en cierto sentido, de arrebatarse una imagen, una palabra a aquello inimaginable.³²⁴ Porque parte del proyecto de opresión, de la mano de la desaparición física, es la desaparición de la memoria de la desaparición.³²⁵ La figura del testimonio

322. G. Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, pág. 17.

323. J. Derrida, *El siglo y el perdón*, págs. 7-39.

324. Como ha dicho Hannah Arendt en relación a los nazis, parte del éxito de su empresa residía en «nadie podría creérselo». Véase H. Arendt, «Les techniques de la science sociale et l'étude des camps de concentration», en H. Arendt, *Auschwitz et Jérusalem*, pág. 207.

325. «El olvido del exterminio forma parte del exterminio», dice J.-L. Godard en sus *Histoire(s) du cinéma*,

arremete contra la invisibilidad a la que se pretende confinar a los vencidos, al convertir, incluso, también, su propia destrucción en invisible. El testimonio condena y rebate cualquier alusión a lo indecible, a lo inimaginable —por más bienintencionado que pueda ser ese recurso a lo sublime—, nociones que aparecen como perezosas, que exoneran al historiador de su tarea: la de buscar testimonios, interrogarlos hasta llegar a lo más profundo de su silencio, la de «leer lo que nunca fue escrito».

La obra de arte, a su vez, si es que el testimonio, como dicen Agamben, da lugar a la posibilidad de la obra, es pues otra forma de historia que busca eludir las astucias de la razón. Frente al historicismo, que no hace sino llenar el tiempo homogéneo y vacío a partir de un método aditivo, la historiografía materialista se basa «en un principio constructivo. Propio del pensar es no sólo el movimiento de las ideas, sino también su suspensión. Cuando el pensamiento se detiene de repente en una constelación saturada de tensiones, provoca aquél en ésta una sacudida en virtud de la cual la constelación cristaliza en mónada. El materialista histórico se acerca a un objeto histórico sólo y únicamente cuando éste se le enfrenta como una mónada. En esa estructura él reconoce el signo de una suspensión mesiánica del acontecer o, dicho de otra manera, de una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido.»³²⁶ Un pasado oprimido (*unterdrückte Vergangenheit*) que resulta imposible de imaginar pero frente al cual surge, precisamente, la imagen. Un «instante de verdad» que se sustrae a la lógica de la razón histórica, que crea una constelación cargada de tensiones y se constituye en mónada. Inmediatez de la mónada y a la vez complejidad, que su montaje intrínseco pone en escena en el discurso. La obra de arte se presenta como mónada en la que se cifra lo inimaginable, surge allí donde el pensamiento parece imposible. Por-

I, pág. 109.

326. Tesis XVII. En la traducción francesa que Benjamin hace de su propio texto, se habla de «image»: «L'acte de pensée ne se fonde pas seulement sur le mouvement des pensées mais aussi sur leur blocage. Supposons soudainement bloqué le mouvement de la pensée – il se produira alors dans une constellation surchargée de tensions une sorte de choc en retour; une secousse qui vaudra à l'image, à la constellation qui la subira, de s'organiser à l'improviste, de se constituer en monade en son intérieur.»

que allí donde fracasa el pensamiento es donde debe perseverar. Complejidad del montaje que sin duda se manifiesta en la obra de arte, la cual, en ningún momento, renuncia ni discute su calidad de construcción. Sin embargo, su vínculo fragmentario y a la vez incompleto con la verdad de la que da testimonio no es otro que la propia verdad del testimonio, esa laguna insondable que la obra pone en obra en su requerimiento a imaginar la experiencia del otro. Para nosotros, para los que no hemos vivido esa experiencia imposible, sólo nos queda la justa exigencia de la imaginación.

«Para recordar hay que imaginar»,³²⁷ reza el imperativo ante esa experiencia de una lejanía insalvable: sólo nos queda representárnosla. Es en la inadecuación a la verdad que podemos llegar a saber. Una verdad que se manifiesta ajena al historiador que la relega al documento, y precisamente es en el rechazo a esta inadecuación sobre el que el historicismo funda y construye su propio inimaginable.³²⁸ La dificultad estriba, dirá Huberman, en que a las imágenes se les pide «demasiado o demasiado poco». Pero la verdad es no toda,³²⁹ como la imagen es no toda: el absolutismo del todo sólo lleva al simulacro. La propia imagen, la imaginación que se pone en obra, es en sí misma un acontecimiento, una experiencia. Las imágenes, a su vez, se presentan como un acto de enunciación equivalente a «la palabra de un testigo: sus suspensos, sus silencios, la gravedad de su tono»,³³⁰ a la laguna constitutiva de todo testimonio. Y sin embargo, sólo se puede testimoniar de la falta de testimonio. La imagen, como el testimonio, es pura enunciación, pura imposibilidad de decir la identidad, de decir yo. Pese a todo, hay que decir. Pese a todo, hay que imaginar. La imagen, como el testimonio, debe pensarse como límite,³³¹ porque la verdad, la verdad de los hundidos, «es mucho más trágica,

327. G. Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, pág. 55.

328. *Ibid.*, pág. 60.

329. Véase, por ejemplo, J. Lacan, *Psicoanálisis. Radiofonía & televisión*, pág. 83: «Yo digo siempre la verdad: no toda, porque de decirla toda, no somos capaces. Decirla toda es materialmente imposible: faltan las palabras. Precisamente por este imposible, la verdad aspira a lo real.»

330. G. Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, pág. 65.

331. G. Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, págs. 40-48.

mucho más atroz», pero no hay quien pueda decirla. Sólo nos queda imaginar, leer lo que nunca fue escrito, escuchar la laguna del testimonio.

Hay que imaginar pese a todo: esa es la exigencia ética de la imagen. Más allá de la invisibilidad enaltecida por la pereza del esteta, más allá del icono del horror que inmoviliza al creyente, más allá del simple documento con el que acalla el sabio. «Una simple imagen: inadecuada pero necesaria, inexacta pero verdadera. Verdadera por una verdad paradójica, por supuesto. Yo diría que la imagen es aquí el ojo de la historia por su tenaz vocación de hacer visible. Pero también que está en el ojo de la historia»³³²

Las obras son parte de la memoria del acontecimiento, parte de lo que queda, de lo que resta. Son, en este sentido, parte de lo que queda del testimonio, y también tienen, por supuesto, su laguna: también deben pensarse como resto. Cuando Levi, por ejemplo, dice que nunca se está en el lugar del otro, que nadie ha muerto en su lugar, está poniendo en juego una advertencia categórica frente al consuelo esteticista de quienes sostienen que la obra, en sí, redime. «Existe un límite en el que el ejercicio del arte, sea cual sea, se convierte en un insulto a la desgracia.»³³³ Redentor es lo que pone en obra la obra, pero no la obra. Frente a la violencia, frente a la maquinaria de violencia, frente a la injusticia y el sufrimiento, frente a la realidad de la muerte, sólo nos queda reconocernos: «Los verdugos son nuestros semejantes».³³⁴ La terrible posibilidad de la violencia, la constitutiva agresividad humana,³³⁵ esa relación inextricable entre imagen y agresividad, la propia imagen del hombre, emerge en la figura del testimonio. La pregunta por la violencia es a la vez la pregunta por la justicia.

332. G. Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, pág. pág. 67.

333. M. Blanchot, *L'Écriture du desastre*, pág. 132.

334. G. Bataille, «Sartre», *Oeuvres complètes*, págs. 226-228. Bataille, dos años después del final de la Segunda Guerra Mundial escribe que «igual que todos nosotros, los responsables de Auschwitz tenían olfato, una boca, voz, razón humana, se casaban y tenían hijos: como las Pirámides o la Acrópolis, Auschwitz es el hecho, el signo del hombre. La imagen del hombre es inseparable, desde entonces, de la de una cámara de gas...»

335. Véase, J. Lacan, «La agresividad en psicoanálisis», *Escritos II*.

Ciertamente, si la experiencia es siempre la experiencia del otro, sólo nos queda la imaginación: la experiencia del otro sólo es imaginable y esa es la exigencia de la ética, que exhorta a arrebatarse a la maquinaria de violencia y olvido una imagen. La obra se convierte en testimonio, rompe con la continuidad opresora del olvido, con el proyecto de desimaginación que impone el relato de los vencedores. La representación se presenta como una exigencia del pasado respecto al presente porque es una imagen del pasado, pues «el pasado lleva consigo un índice secreto que le remite a la redención». «La verdadera imagen del pasado se desliza veloz. Al pasado sólo puede detenerse como una imagen que, en el instante en que se da a conocer, lanza una ráfaga de luz que nunca más se verá [...] La buena nueva que trae, anhelante, el historiador del pasado, sale de una boca que en el mismo instante en que se abre, quizá habla ya vacío.»³³⁶ En la versión francesa, que tradujo el propio Benjamin, y a diferencia de la redacción alemana, al final de la tesis cita un verso de Dante con el que subraya que lo que está en juego es la redención del pasado: «Imagen única, insustituible ésa del pasado que se desvanece con cada presente que no supo reconocerse mentado por ella.»³³⁷ Una imagen fugaz que insta a capturarla, a reconocerse en ella, y no una verdad inamovible que espera pasivamente al historiador. Como dice Sartre, la imagen es un acto, y no una cosa, y todo el mal procede de haber llegado a la imagen con una idea de síntesis.³³⁸

La experiencia del otro sólo es imaginable, y por eso accedemos únicamente a ella a través de su representación. Una representación, pero, que nunca es absoluta, porque lo que está en juego es lo que falta, ese no-todo que sin embargo es el único acceso al otro. Del mismo modo que el testimonio, aquel que dice el silencio de la experiencia, se encuentra en el no-lugar de la articulación, del mismo modo que no hay sujeto del testimonio sino resto, también la representación, y la imagen, se presentan como un no todo,

336. Tesis V.

337. W. Benjamin, *GS*, I, 3, pág. 1261.

338. J. P. Sartre, *L'imagination*, pág. 162.

como un resquicio que nos permiten acceder al otro. Si es absoluto, no hay representación posible, sino tiránica suprarepresentación.³³⁹ La obra es un «jirón de supervivencia» arrebatado a la destrucción, «son ellas, las imágenes, las que perduran: son ellas las supervivientes».³⁴⁰

Por supuesto, «todo lo real no es soluble en lo visible».³⁴¹ Sin duda, lo inimaginable nos impone repensar las categorías y no detenernos ante las puertas de lo que se pretende absoluto. Enfrentarse a lo absoluto del silencio, del acontecimiento sin palabra o a esa experiencia del otro siempre muda es una apuesta por la transmisión. Pero no la de la tradición de los vencedores, no ese «cortejo triunfal» o ese «botín» al que llamamos «bienes culturales»,³⁴² sino la transmisión de aquello que «nunca fue escrito», peligrosos instantes de verdad que hacen saltar la continuidad opresora del relato de los vencedores. El gesto ético pasa por leer lo que nunca fue escrito, imaginar lo inimaginable. La imaginación, en ningún caso, se enfrenta a la verdad. Precisamente por ser trágico, requiere, exige ese imaginar, pese a todo.³⁴³ Precisamente porque la imagen es no-toda, puede decir el momento del peligro.

Inapropiada, sin embargo, es toda enunciación posible, aunque deducir de ello la falsedad supone, e impone, el mutismo (y de ahí que no sea de extrañar que Wajcman afirme categóricamente que «no hay imagen», que «no hay»). La negatividad irreductible que configura la figura del testimonio es, como se ha visto, constitutiva de la propia conciencia, de la subjetividad. Hu-

339. Véase el capítulo «El imperativo de la representación» y la reflexión de Nancy que allí se expone.

340. G. Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, pág. 27.

341. Tal es la crítica que Wajcman dirige contra Didi-Huberman, al que acusa de «cristianización», de «fe en las imágenes» cuando este último entiende cuatro imágenes ‘supervivientes’ de los campos de concentración como una posibilidad de saber, como una exigencia a imaginar la experiencia del otro. Wajcman, sin embargo, considera que Auschwitz fue «un acontecimiento sin testigos» y que «no hay imagen de la Shoah», «no hay imagen», «no hay». Véase el debate entre Wajcman y Didi Huberman en Didi Huberman, *Imágenes pese a todo*, pág. 83 y ss. Véase también el artículo de A. Wajcman, «De la croyance photographique», *Les Temps modernes*, págs. 47-83.

342. Tesis VII.

343. Propio del héroe trágico, además de su deseo de justicia y felicidad (*Glückswille*), es su silencio. Véase el trabajo de Antonia Birnbaum, *Bonheur. Justice. Walter Benjamin*, pág. 12 y ss. En su interesantísimo ensayo, la autora interpreta que la conceptualización de la justicia atraviesa toda la obra de Benjamin, la cual se manifiesta en una interrupción del curso arbitrario de las cosas: «Es una teoría del tiempo y una práctica de la historia.» A. Birnbaum, *op. cit.*, pág. 10.

berman arremete contra Wacjman y lo acusa de caer en una trivial confusión teórica al reducir un valor de existencia y un estatus ontológico a un valor de uso. Acepta que las imágenes son, sin duda, «inapropiadas», que no son, por supuesto, «toda la verdad —*la adaequatio rei et intellectus* de la fórmula tradicional—. Sin duda todo signo, imagen o palabra, está marcado por la inadecuación. Pero a la zaga del argumento de Wacjman acabaríamos en el silencio absoluto, en la parálisis conformista, en la imposibilidad de todo rechazo, de toda ruptura y posibilidad de emancipación».³⁴⁴ Ese maldecir contra lo que no lo dice todo es maldecir el propio decir.³⁴⁵

Ingenuo sería obviar que vivimos aplastados por las imágenes en un mundo contemporáneo donde lo terrible —aquello insoportable que debería dar lugar al rechazo—³⁴⁶ se ha convertido en una mercancía, y sobre todo a través de las imágenes. Pero también sería ingenuo, y perezoso, tachar toda imagen de fetiche. Que la verdad se base sobre una negatividad no dialectizable, que ninguna imagen sea capaz de mostrar la ausencia no supone que la imagen anhele la totalidad, sino que nos emplaza a buscar, en la relación entre la imagen y la verdad, el punto de contacto entre la imagen y lo real.³⁴⁷ Fetichizar una imagen siempre es posible, por supuesto, pero ese gesto no dice nada sobre la propia imagen, sobre su valor de verdad. En realidad, tachar toda imagen de fetiche significa totalizarla, pues sólo la imagen fetiche puede ser total.³⁴⁸ Es por eso que Huberman habla de imagen-jirón,³⁴⁹ porque la imagen no es «ni la ilusión pura, ni toda la verdad, sino ese latido dialéctico

344. «Toda la verdad —afirma Lacan— es lo que no puede decirse. Es lo que no puede decirse a condición de no extremarla, de sólo decirlo a medias.» J. Lacan, *El seminario XX, Encore*, págs. 111 y 112.

345. Sobre la imagen, y sobre la incapacidad de enfrentarse a ese no-todo, véase el siguiente capítulo.

346. «En un determinado momento, frente a los acontecimientos públicos, sabemos que debemos rechazar. El rechazo es absoluto, categórico.» M. Blanchot, *Écrits politiques (1958-1993)*.

347. G. Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, pág. 116.

348. Sólo la imagen fetiche proporciona la tranquilidad y la satisfacción: «En el fetichismo, el sujeto mismo dice que encuentra finalmente su objeto, su objeto exclusivo, tanto más satisfactorio cuando es inanimado. Así al menos estará tranquilo y seguro de no sufrir ninguna decepción por su parte [...] Un objeto desprovisto de toda propiedad subjetiva, intersubjetiva, incluso transubjetiva, proporciona más seguridad.» J. Lacan, *El seminario IV*, pág. 31.

349. G. Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, pág. 122.

que agita al mismo tiempo el velo y el jirón». ³⁵⁰ Imagen es un destello, un momento de peligro que corre el riesgo de desaparecer en cada presente que no se reconozca en ella. La imagen proporciona un saber, quizá un saber sin fin, una interminable aproximación al acontecimiento pero nunca su captura. Las imágenes nunca lo muestran todo, sino que saben mostrar la ausencia desde el no todo que proponen. Como el testimonio, del que escuchamos lo que no dice en sus silencios, la imagen muestra en sus lagunas. De ahí que para saber sea necesario imaginar. La transmisión no supone ni impone el silencio detenido del fetiche. Y sin embargo, todo lo que se le pueda robar al silencio —como si del fuego se tratara—, todo lo que pueda decir ese silencio del vencido es un gesto de resistencia en un presente olvidadizo que sólo quiere proyectarse hacia el futuro. Porque la intimidad pura, muda o sin representar, está más allá de la transmisión. Nadie ocupa el lugar del testimonio, porque ni siquiera existe ese lugar: nos enfrentamos a su propia ausencia, exige un ejercicio ético de legibilidad.

«El índice histórico de las imágenes no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan *legibilidad*. Y ciertamente, este “alcanzar legibilidad” constituye un punto crítico determinado del movimiento en su interior. Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une fulgurantemente al ahora en una constelación. En otras palabras: *imagen es la dialéctica en reposo*. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es *dialéctica*: de naturaleza imaginal, no temporal. Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, eso es, no arcaicas. La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda

350. *Ibid.*

lectura.»³⁵¹ Este tipo de lectura supone un montaje entre lo que ha sido y el ahora, una unión fulgurante o constelación. En ningún caso busca la imagen una reconstrucción, sino que supone una construcción, una construcción «cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo repleto de ahora».³⁵² La reconstrucción implica una restauración de lo que ya existió, una restitución de la novedad que fue. Pero la construcción es creación de algo nuevo a partir de las ruinas del pasado, de un pasado que no estuvo presente y que se erige en posibilidad. El encuentro con ese ahora posible que tiene el pasado ruinoso es el encuentro con una actualidad pendiente. La construcción de la mirada del historiador «se dirige a las cosas despreciadas, apócrifas, es lo que en realidad hace su fuerza».³⁵³ En el testimonio, pese a todo, se hace presente ese pasado que no estuvo presente, por muy defectuosa que pueda ser la palabra frente a lo real vivido. Pese a todo, pese al resto mismo que es, un resto que dice la ausencia en la palabra y que a la vez se opone al silencio, resiste al silencio diciendo el silencio del otro. Cada fragmento que existe, cada «harapo» es robado a un fondo imposible. En el testimonio, ese imposible emerge como posibilidad de saber, de actualización. Como dice Huberman, la única postura ética pasa por «resistir pese a todo a los poderes de lo imposible: en crear pese a todo la posibilidad de un testimonio»,³⁵⁴ aunque dar testimonio desde el interior de la muerte, sea, sin duda, imposible.

Es en el montaje donde se da esa «lectura» benjaminiana, cuando la imaginación histórica reúne los elementos desechados en un montaje que «tendría un valor, para hablar como Freud, de ‘construcción en el análisis’».³⁵⁵ Para saber, sí, hay que imaginar, porque la imaginación es el trabajo de las imágenes que entre ellas «chocan» y actúan sobre nuestra propia actividad de

351. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N, 3,1], pág. 465.

352. Tesis XIV.

353. W. Benjamin, *GS*, V, I, pág. 505.

354. G. Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, pág. 159.

355. *Ibid.* pág. 171.

pensamiento. «La mesa de trabajo especulativa debe ir acompañada de una mesa de montaje imaginativa.»³⁵⁶ La imaginación, pues, es montaje, construcción. Baudelaire definió la imaginación como aquella «facultad casi divina» que permite detectar «las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías»,³⁵⁷ un conocimiento por el montaje que permite acceder a las singularidades del tiempo, a su esencial complejidad —precisamente porque la imagen no es ni unívoca ni total—, y que Benjamin puso de manifiesto en su *Libro de los pasajes*. A su vez, Benjamin definió las correspondencias como «los datos de la rememoración, no los datos de la historia sino los de la prehistoria».³⁵⁸

Todo acto de imagen es arrancado de la imposible descripción de una realidad. La obra de arte es un ejercicio de resistencia frente a lo irrepresentable, sobre todo si se trata, como en el caso de Sebald, de afrontar la experiencia de la destrucción para intentar penetrar en los resquicios del silencio. En las obras, «el *mundo histórico* se convierte en obsesión, es decir, en un azote imaginativo, en una proliferación de las figuras —de las semejanzas y de las desemejanzas— en torno a un mismo torbellino de tiempo».³⁵⁹ La imagen pretende mostrar lo que no puede ser visto, ya sea el deseo, la muerte o el tiempo, pero precisamente porque «lo real no es soluble en lo visible», «cada imagen no es una imagen justa, es justo una imagen».³⁶⁰ «no hay imagen, sólo hay imágenes».³⁶¹ La historia de las imágenes podría explicarse como esa tentativa incesante por rebasar las oposiciones entre lo visible y lo invisible. Más allá de la incompletud de las imágenes, más allá de su relatividad, pese a todo, muestran lo que no puede ser visto. Y es en el montaje donde se intensifica la imagen, surge lo nuevo, del mismo modo que «lo hace un color en contacto

356. *Ibíd.* pág. 177.

357. Ch. Baudelaire, «Nouvelles notes sur Edgar Poe», citado en W. Benjamin *Libro de los Pasajes*, J 3 [1a, 5].

358. W. Benjamin, «Johann Jacob Bachofen», *GS*, II, págs. 220-230.

359. Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, págs. 185 y 186.

360. J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, pág. 348.

361. J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, 1998, pág. 430.

con otros colores».³⁶² Todo ello para «contraponer cosas que todavía no han sido contrapuestas y que no parecían predispuestas a serlo», para poder «desmontar y montar de nuevo hasta la intensidad»³⁶³ capaz de hacer surgir de ellas una verdad, a partir del estatus de enunciación que les confiere el montaje. En relación al montaje, Godard dirá que «es aquello que hace ver»,³⁶⁴ transformando el tiempo de lo visible en una construcción *reminiscente*, con lo que el montaje se sitúa como una forma de pensamiento, que hace del cine «una forma que piensa».³⁶⁵ Sin embargo, ese «choque entre pasado y presente» no tiene nada de síntesis, pues del choque de dos imágenes surge una tercera, y es entonces cuando la imagen adquiere una legibilidad que nace directamente de las opciones del montaje. Godard irá más allá y afirmará que «el cine está hecho para pensar lo impensable».³⁶⁶ Cuando en una entrevista le preguntan al cineasta si la historia se hace de contraposiciones, éste responde: «Es lo que vemos, antes de que sea dicho, al contraponer dos imágenes: una joven que sonríe en un filme soviético no será exactamente la misma que la que sonríe en un filme nazi. Y el Charlot de *Tiempos modernos* es exactamente el mismo, al principio, que el obrero de Ford filmado por Taylor. Hacer historia es pasarse horas mirando estas imágenes y después, de repente, contraponerlas y provocar una *chispa*. Con ello se construyen unas constelaciones, unas estrellas que se acercan o se alejan, tal y como quería Walter Benjamin.»³⁶⁷ El cine muestra la historia, incluso aquella que no se ve, siempre y cuando sepa montarla. Montar no significa en ningún caso asimilar. Frente a la estética de lo inimaginable, se impone la posibilidad de imaginar, el trabajo de la imaginación.

Y sin embargo, se impone la necesidad de comprender, más allá, o más acá, de la propia inaccesibilidad del fenómeno, se impone la «elaboración de

362. R. Bresson, *Notes sur les cinématographe*, 1975, pág. 52.

363. *Ibid.* págs. 69 y 93.

364. J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, I, págs. 412-415.

365. J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinema*, III, pág. 55.

366. J.-L. Godard, *Archéologie du cinema et mémoire du siècle*, pág. 21.

367. «Le cinéma a été l'art des âmes qui ont vécu intimement dans l'Histoire», entrevista con Antoine de Baecque, *Libération*, 6-7 de abril de 2002.

lo terrible»,³⁶⁸ que no es sino su actualización. Por supuesto, no pasa por un imposible creerse en el lugar del otro, sino por un proceso de reconocimiento del semejante. Y este proceso requiere de la imaginación que, aunque no pueda dar la proporcionalidad del acontecimiento «trabaja en el núcleo mismo de la desproporción entre la experiencia y su relato».³⁶⁹ Quizá lo inimaginable no haga sino apelar a la dificultad de comprender, pero no debería ser una renuncia que haga de la abstracción un refugio, aunque nunca seamos capaces de comprender en la «justa» proporcionalidad, pues nunca se está en el lugar del otro. Cualquier conocimiento sobre la experiencia ajena debe pasar, pues, por la imaginación. A ésta apela precisamente alguien como Robert Antelme desde la primera página de su libro donde relata la experiencia de los campos: «Apenas comenzábamos a explicarlo, nos ahogábamos. Lo que debíamos decirnos a nosotros mismos comenzaba entonces por parecernos inimaginable. Esta desproporción entre la experiencia que habíamos vivido y nuestro posible relato de ésta no hizo sino confirmarse luego. Nos las habíamos con una de aquellas realidades que decimos que superan la imaginación. Estaba claro desde ese momento que solamente por la opción, es decir de nuevo por la imaginación, podíamos intentar decir algo sobre ello.»³⁷⁰

«¿Y qué serían entonces las imágenes? Lo que, una vez, y cada vez es la única, solamente aquí y solamente ahora, es percibido y se percibirá.»³⁷¹ Una imagen no es la negación de una ausencia, sino al contrario, la propia constatación de esa ausencia y, en realidad, el único vínculo con ella; del mismo modo que la enunciación del superviviente es la única constatación del silencio del otro. Frente a la imagen absoluta, esa que impide y condena cualquier imagen, queda la imagen-laguna, que es imagen-huella e imagen-ausencia,³⁷² el testimonio de una desaparición, ante la cual se resiste, la cual se erige como posibilidad

368. M. Revault d'Allones, «Peut-on élaborer le terrible?», en *Fragile humanité*.

369. G. Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, pág. 235.

370. R. Antelme, *La especie humana*, pág. 9.

371. P. Celan, *Obras completas*, «Meridiano» (Discurso con motivo de la concesión del Premio Georg Büchner.), pág. 507.

372. G. Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, pág. 241.

de memoria. Ni pura presencia ni pura ausencia, sino lo que queda entre ellas, un resto, un resto que da lugar a la «legibilidad», una imagen del pasado que se presenta en el instante de peligro, una imagen que fulgura para desaparecer con cada presente que no se reconozca mentado en ella.³⁷³ Una posibilidad de memoria.

373. Tesis V y VI.

2. *El imperativo de la representación*

2.1. Apología de la representación: la escritura de los silencios

Rancière denomina *división de lo sensible* al «sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas».³⁷⁴ El tomar parte en lo común, pues, está determinado por esta división que establece quiénes toman parte y qué define el hecho de ser o no visible en un espacio común. «Hay, por tanto —dice Rancière—, en la base de la política, una ‘estética’.»³⁷⁵ Esta división de lo sensible se entiende en el sentido de un a priori kantiano, como lo que determina aquello que se va a experimentar. «La política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y a los posibles del tiempo.»³⁷⁶ Las formas de visibilidad de las prácticas del arte, aquello que «hacen con respecto a lo común»,³⁷⁷ deben plantearse en función de esta idea de estética. La relación entre estética y política se presenta, por lo tanto, a partir de esta delimitación sensible de lo común, a partir de las formas de su visibilidad. «Las artes prestan a las empresas de la dominación o de la emancipación solamente aquello que pueden prestarles, es decir, pura y simplemente, lo

374. J. Rancière, *La división de lo sensible*, pág. 15.

375. *Ibid.*, pág. 16.

376. *Ibid.*, pág. 17. En este sentido, puede entenderse la tarea del verdadero historiador benjaminiano, la de leer aquello que nunca fue escrito. La redención, en Benjamin, pasa por hacer visible aquello que ha quedado, políticamente, relegado a lo invisible.

377. *Ibid.*

que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, divisiones de lo visible y lo invisible.»³⁷⁸ El concepto de lo irrepresentable y su constitución debe ubicarse, pues, en este sentido. Lo irrepresentable no es un rasgo propio del objeto, sino más bien la posición que se toma ante éste.

Rancière distingue, en relación al arte, tres regímenes de identificación en la tradición occidental. En primer lugar menciona el régimen ético de las imágenes, en el cual el arte no se identifica como tal sino que queda subsumido «bajo la cuestión de las imágenes».³⁷⁹ Cuando se refiere al régimen ético de las imágenes, se trata de «saber en qué concierne la manera de ser de las imágenes al éthos, la manera de ser de los individuos y las colectividades. Y esta cuestión impide al ‘arte’ individualizarse como tal».³⁸⁰ Se refiere a las imágenes como un «tipo de seres» que quedan definidos según su origen, del que se deduce su «contenido de verdad», y según su destino, es decir, sus usos y efectos. Se seguiría el régimen poético o representativo, en el que el hecho del arte se identifica con el binomio poiesis/mimesis, según el cual ya no es el uso o la relación con la verdad de los discursos y las imágenes aquello que lo define, sino el hecho mismo de la fabricación en detrimento del «ser de la imagen». Es la noción de representación o de mimesis la que organiza las maneras de hacer, ver y juzgar. A este régimen, Rancière opone el estético, en el que «la identificación del arte no se establece aquí ya por

378. *Ibid.*, pág. 28.

379. *Ibid.* pág. 30.

380. *Ibid.*, pág. 31. A partir de esta definición, Rancière tacha de «paralogismo» aquellos intentos de deducir del estatuto ontológico de las imágenes las características de las artes, argumentando que tratan de establecer una relación causal entre las propiedades de dos regímenes de pensamiento que se excluyen. Benjamin incurriría precisamente en este error en su análisis del aura, al establecer «una deducción equívoca del valor ritual de la imagen en el valor de unicidad de la obra de arte», al inferir que, una vez perdida la función ritual de la imagen, la obra de arte pierde necesariamente su aura. Benjamin basa el valor de unicidad propio de la obra de arte en su función ritual, que se presenta como el soporte de su antiguo valor de utilidad. Sin embargo, Rancière argumenta que se trata «del ajuste problemático de dos esquemas de transformación: el esquema historizante de la ‘secularización de lo sagrado’ y el esquema económico de la transformación del valor de uso en valor de cambio». El que el «servicio» sagrado definiera el destino de las imágenes no implica una especificidad del arte, «de ahí no se desprende en modo alguno que lo segundo sea la forma transformada de lo primero». La teorización benjaminiana del paso de lo cultural a lo exposicional, sostiene, entre otros discursos, «el que dota a la obra y a su espacio de exposición de valores sagrados de la representación de lo invisible». *Ibid.*, nota 2, pág. 79.

una distinción en el seno de las maneras de hacer, sino por la distinción de un modo de ser sensible que es propio de los productos del arte, su régimen específico de pertenencia a lo sensible. Un ámbito sensible que «contiene una potencia heterogénea, la potencia de un pensamiento que se ha convertido en algo extraño respecto de sí mismo»,³⁸¹ algo sensible. De este modo se afirma la singularidad del arte y se destruye cualquier criterio pragmático de dicha singularidad, inaugurando así la autonomía del arte y «el momento de formación de una humanidad específica».³⁸² Rancière afirmará categóricamente que este régimen estético de las artes es «el nombre verdadero de aquello que designa la denominación confusa de modernidad».³⁸³ En el discurso de la modernidad, distingue dos grandes variantes. Una primera a la que identifica con la autonomía del arte, con una «revolución antimimética» en busca de la forma pura. Y una segunda forma del paradigma modernista al que denomina «modernitarismo»,³⁸⁴ donde las formas del régimen estético de las artes se identifican con las formas de cumplimiento de una tarea o de un destino propio de la modernidad, en la que el arte se entiende como forma y autoformación de vida. Indica que el modernismo se opuso, en un primer momento, a la degeneración de la revolución política, y, en un segundo momento, visto el fracaso de su modelo ontológico-estético, vista la frustrada revolución política, se convirtió a la modernidad en una «especie de destino fatal basado en un olvido fundamental».³⁸⁵

El posmodernismo puede entenderse como el «proceso de esa inversión», con el desmantelamiento del edificio teórico del modernismo, que da lugar a la invasión de las divisiones entre los ámbitos propios de las artes —«al carnaval de los simulacros, mestizajes e hibridaciones»—³⁸⁶ y la con-

381. *Ibid.* pág. 34.

382. *Ibid.* pág. 36.

383. *Ibid.*

384. *Ibid.* pág. 42.

385. *Ibid.* pág. 44.

386. *Ibid.* pág. 46.

ciencia del fracaso del modelo teleológico del modernismo. Sin embargo, esa «alegre licencia» luego se convirtió en un cuestionamiento de esa libertad o autonomía cuyo cumplimiento el principio modernitario convirtió en misión del arte: «La inversión posmoderna tuvo como fundamento teórico el análisis lyotardiano de lo sublime kantiano, reinterpretado como escenario de un aislamiento primordial entre la idea y toda representación sensible. A partir de ahí el posmodernismo entró en el gran concepto del duelo y el arrepentimiento del pensamiento modernitario. Y el escenario del aislamiento sublime ha venido a resumir todo tipo de escenarios de pecado o aislamiento originales: la fuga heideggeriana de los dioses; lo irreductible freudiano del objeto insimbolizable y de la pulsión de muerte; la voz de lo Absolutamente Otro pronunciando la prohibición de la representación; el asesinato revolucionario del Padre. El posmodernismo se convirtió así en el gran canto fúnebre de lo irrepresentable/intratable/irredimible, que denuncia la locura moderna de la idea de una autoemancipación de la humanidad del hombre y su inevitable e interminable culminación en los campos de exterminio.»³⁸⁷

Rancière denuncia la ambigüedad de la idea de irrepresentabilidad que se deriva del concepto de sublime de Lyotard. Sin embargo, la suya no es en ningún momento una apología de la visibilidad total.³⁸⁸ Dice Rancière, en la introducción de *La división de lo sensible*, que «la multiplicación de los discursos que denuncian la crisis del arte o su funesta captación por el discurso, la generalización del espectáculo o la muerte de la imagen, indican en suficiente medida que el terreno estético es hoy en día el lugar donde se produce una batalla que antaño hacía referencia a las promesas de emancipación y a las ilusiones y desilusiones de la historia [...] Pero son los textos de Jean-François Lyotard los que mejor indican de qué forma “lo estético” se ha podido convertir, en los últimos veinte años, en el lugar privilegiado donde

387. *Ibid.*, págs. 46 y 47.

388. El régimen de la visibilidad total, aquel de la presentación incesante a todos y a cada uno de un real indisociable de su imagen no es la liberación de la apariencia. Es lo contrario, su pérdida. J. Rancière, *La Méésentente*, pág. 145.

la tradición del pensamiento crítico se ha metamorfoseado en pensamiento del duelo. La reinterpretación del análisis kantiano de lo sublime trasladó al arte ese concepto que Kant había situado más allá del arte, para convertir el arte en un testigo del encuentro con lo impresentable que desmantela todo pensamiento». ³⁸⁹ En Lyotard, la noción de sublime está estrechamente ligada a la reflexión sobre la Shoa y a la afirmación que sostiene que ya no es posible la representación. Sin embargo, ese irrepresentable al que se apela no hace sino sumir en la parálisis, aún más, en la acedia y lo apolítico. Frente a ese pensamiento que queda desmantelado, Rancière tacha esta pretendida irrepresentabilidad de hipérbole especulativa, en la que a partir de una hipérbole de la razón se acaba llegando al triunfo de lo irracional. Lyotard habría absolutizado lo irrepresentable haciendo al espíritu rehén del Otro, el cual, evidentemente, está al margen de cualquier comprensión o representación. En realidad, la noción de irrepresentable tiene, según Rancière, «un efecto muy preciso: transforma los problemas de regulación de la distancia representativa en problemas de imposibilidad de la representación. El interdicto viene entonces a meterse en este imposible, al mismo tiempo que se niega, dándose como simple consecuencia de las propiedades del objeto». ³⁹⁰ Este irrepresentable no sería, pues, más que una «fábula cómoda pero inconsistente», ya que «no existe un irrepresentable como propiedad del acontecimiento», ³⁹¹ sino que se trata de enfrentar los problemas que se plantean frente a la adaptación de los medios y los fines de representación. Una determinada interpretación estética de lo sublime kantiano, pues, estaría en el origen de la *aniquilación* del poder representativo del arte. Al hacer que se superpongan un «impensable en el núcleo del acontecimiento» y «un impensable en el núcleo del arte», sólo se prolonga la «hipérbole especulativa de lo irrepresentable» propuesta por Lyotard en base a cierto concepto de lo sublime y de lo impensable ori-

389. J. Rancière, *La división de lo sensible*, pág. 10.

390. J. Rancière, «S'il y a d'irrepresentable», pág. 81.

391. *Ibid.*, págs. 89 y 94-96.

ginario.³⁹² En Lyotard, ese impensable se manifiesta como síntoma de una racionalización integral. Ese irrepresentable que se asigna a la experiencia de la Shoa es pues una radicalización de la dialéctica adorniana y una recaída en el proceso histórico del espíritu de cuño hegeliano. Representar lo irrepresentable sería, entonces, un retorno a la omnipotencia de la razón. Aquello que no puede pensarse requiere ser pensado, lo cual no hace sino cuestionar su propia imposibilidad de ser presentado. Un exceso de racionalidad parecería abocar a la teoría de Lyotard a su propia destrucción. La relación entre presencia y ausencia está afectada aquí por la ambigüedad del concepto kantiano de lo sublime, cuando es aplicado a las obra de arte; la obra de arte *sublime* está sobreconnotada en un sentido ético y por tanto sobrepasa la dimensión propia de la experiencia estética. El ámbito de lo sensible se ve así afectado por la racionalización de la pérdida. Rancière, al analizar las imágenes, no busca una referencia a una trascendencia absoluta. La imaginación, para éste, siempre es apertura de espacios comunitarios, allí donde los que no escriben la historia reclaman que se lea su historia. Rancière excluye de las imágenes la dimensión metafísica o teológica, dando espacio a la constitución de la experiencia sensible, es decir la construcción de un espacio político y ético nuevo. Se trata, pues, de enfrentarse a lo inimaginable, a lo indecible, para imaginarlo y decirlo, una labor quizá infinita, forzosamente incompleta.

Jean-Luc Nancy, en relación al tema de la representación de la Shoa, erigido en ese 'gran irrepresentable' que tantas veces se deja rodear de un «nimbo de sacralidad»,³⁹³ plantea que circula una «proposición mal planteada pero insistente: el exterminio no podría o no debería representarse. Sería imposible o estaría prohibido, o, aún más, imposible y además prohibido».³⁹⁴ El dogma de lo irrepresentable mezcla la «imposibilidad» y la «ilegitimidad»,³⁹⁵

392. *Ibid.*, págs. 97-102.

393. J. L. Nancy, *La representación prohibida*, pág. 17.

394. *Ibid.*

395. *Ibid.*, pág. 19. «¿A qué se debería —se pregunta Nancy— esta imposibilidad? Se responde que no puede deberse a problemas técnicos y a la vez se cuestiona si se trata de que suscita más indignación que, por ejemplo, los grabados de Goya o las atroces escenas de tantas películas. Si es ilegítimo, remite,

hace de toda imagen un objeto de interdicto y de erradicación. Se trata, dice, de una consigna confusa, y frente la «crisis última de la representación» en la que nos ha sumergido la Shoa, se propone analizar tanto esta «prohibición» como la cuestión de la representación, pues toda invocación de inefabilidad, de invisibilidad corre el riesgo de suscitar, por exceso de voluntad significativa, «sordera, ceguera».³⁹⁶ De ahí la importancia de poner en perspectiva, dice, la cuestión de la visibilidad, de la discernibilidad o representabilidad, para que «nos haga pensar y no suspender la reflexión sobre la estupefacción de lo innombrable. Porque este innombrable se puede convertir, entonces, en lo demasiado nombrable de una “esencia”».³⁹⁷

El interdicto de la representación no tiene que ver con una prohibición de producir obras figurativas. Tiene que ver con la realidad o con la verdad más firmes del arte mismo, es decir, también, y en última instancia, con la verdad de la propia representación, que ese interdicto saca a relucir de una forma paradójica,³⁹⁸ esa verdad que dice que siempre hay ausencia en la representación, y que muestra que su interdicto no sería más que el síntoma de una ausencia insoportable. Precisamente se trata de cómo dar presencia a lo que no es del orden de la presencia. En este sentido debe entenderse la expresión «representación prohibida», en el sentido de «sorprendida y suspendida delante de eso que es distinto de la presencia».³⁹⁹ Una vez comprendida la representación en el sentido que le es propio, en el caso de la Shoa ésta ya no sólo se entiende como posible y lícita, sino que se hace necesaria e imperativa.⁴⁰⁰

Nancy repasa históricamente el interdicto de la representación, sin que eso signifique que construya una historia hegeliana, sino que más bien marca

dice, a una prohibición religiosa que se invoca fuera de su contexto y sin justificar su desplazamiento.»

396. *Ibid.* pág. 10.

397. *Ibid.*

398. *Ibid.*, pág. 20.

399. *Ibid.*, pág. 33.

400. *Ibid.*, pág. 20. Precisamente los campos de exterminio son una empresa de suprarepresentación, en la cual una voluntad de presencia integral se da en el espectáculo del aniquilamiento de la posibilidad de la representación misma, dirá Nancy.

las líneas de una procedencia y sus movimientos, algo muy distinto de un destino pero también de la simple contingencia.⁴⁰¹ Tal interdicto de la representación, explica, no es en absoluto comprensible bajo el régimen de una iconoclastia,⁴⁰² pues ésta no condena aquello que es «imagen de» sino lo que se presenta como presencia afirmada, presencia pura. La condena del ídolo, pues, no se dirige a la copia o imagen imitativa, sino que ésta viene marcada por la presencia plena, espesa, presencia de o en una inmanencia donde nada se abre.⁴⁰³ Así pues, la prohibición de la representación, la interpretación iconoclasta del precepto, se entiende únicamente como condena de las imágenes cuando éstas se interpretan, se piensan como presencia cerrada, acabada en su orden, no abierta a nada o por nada.⁴⁰⁴ Del precepto monoteísta y el tema de griego de la copia o la simulación, de la «alianza *greek-jem*»,⁴⁰⁵ surgirá lo que dice ser una desconfianza hacia la imagen, una imagen secundaria, imitativa, inesencial, inanimada o engañosa, que llega hasta nuestros días, una cultura que precisamente es víctima de su propia inflación visual. Pero de la prohibición bíblica no se desprende un Dios que acometa contra la imagen, sino que Éste «no entrega su verdad más que en la retirada de su presencia, una presencia cuyo sentido es un *absens*».⁴⁰⁶ Y respecto a la exigencia griega, la imagen sensible se presenta como un reflejo de la idea, pero no debe obviarse que es la imagen sensible la que «indica o indexa la idea».⁴⁰⁷ Desde el Renacimiento, en cambio, se trata de todo lo contrario a una fabricación de

401. Lo que sería, dice, una doble manera de renunciar a pensar una libertad y una humanidad. *Ibid.*, pág. 35.

402. El mandamiento prohíbe construir imágenes «de todo lo que está en los cielos, sobre la tierra, en las aguas» y hacer, en particular, imágenes esculpidas. El mandamiento, pues, concierne a la producción de formas consistentes, enteras y autónomas, destinadas a su uso como ídolo, como dios fabricado, a una imagen a la que se atribuye valor por sí misma y no por lo que representa, a una imagen que se tomaría por presencia divina.

403. «Nada se abre (ojo, oreja o boca)» ni «nada se aparta (pensamiento o palabra en el fondo de una garganta o una mirda)». *Ibid.* pág. 25.

404. *Ibid.*, pág. 26.

405. *Ibid.*, pág. 27.

406. Se trata de un término de Blanchot (*L'attente l'oubli*) que juega con la idea de ausencia de sentido (*ab-sens*) y que a su vez es idéntico fonéticamente a *absence*.

407. *Ibid.*, pág. 29.

ídolos y un desprecio de lo sensible, sino de «la presentación de una ausencia abierta en lo dado mismo —de lo sensible— de la llamada obra de arte».⁴⁰⁸ Es lo que en francés se denominó *représentation*. La representación pues no es en ningún caso un simulacro: «no es el reemplazo de la cosa original; de hecho, no se refiere a una cosa: o es la presentación de lo que no se resume en una presencia dada y consumada, o es la puesta en presencia de una realidad (o forma) inteligible por la mediación formal de una realidad sensible.»⁴⁰⁹ Representación no se refiere sólo a un régimen particular de operación o de técnica; esta palabra propone también un nombre general para el acontecimiento y la configuración ordinariamente denominados «Occidente». El «re» del término, explica Nancy, no es repetitivo, sino intensivo, y se trata, pues de una presentación recalcada. La palabra latina sirvió para traducir el término griego *hypotyposis*, que designa un esbozo, un esquema, la presentación de los rasgos de una figura en el sentido más amplio, sin ninguna idea de repetición. Y de allí también proviene el uso psicológico y filosófico del término: la representación mental o intelectual, en el cruce de la imagen y la idea, no es en un principio la copia de la cosa, sino la presentación del objeto al sujeto, la constitución del objeto en cuanto tal. La representación es una presencia presentada, expuesta o exhibida, pero no es, en ningún caso, la pura y simple presencia, sino que saca a la presencia de esa inmediatez, en cuanto la hace valer como tal o cual presencia. La representación no presenta algo sin exponer su valor o su sentido o, cuando menos, el valor o sentido mínimo de estar ahí frente a un sujeto. «La representación no presenta solamente algo que por derecho o de hecho está ausente: presenta en realidad lo que está ausente de la presencia pura y simple, su ser como tal, o incluso su sentido o su verdad.»⁴¹⁰ La ausencia, pues, constituye el rasgo fundamental de la presencia representada, una ausencia en la que se entrelazan «la ausencia de la cosa (pensada como el original, la presencia real y la única válida) y la ausencia en

408. *Ibid.*, pág. 30.

409. *Ibid.*

410. *Ibid.*, pág. 38.

la cosa amurallada en su inmediatez, es decir, lo que ya se ha nombrado como *absens*, el sentido en cuanto no es justamente una cosa». ⁴¹¹ Nuestro mundo es el mundo de un sentido que vacía la presencia y se ausenta de ella o en ella. Toda la historia de la representación, pues, está atravesada por la división de la ausencia, la que se escinde, en efecto, entre la ausencia de la cosa (problemática de su reproducción) y la ausencia en la cosa (problemática de la representación). De ahí que nuestra historia se agite y se retuerza y hasta se desgarré en la división, el choque y el enfrentamiento de dos lógicas: la de la subjetividad, para la cual existe el fenómeno, y la de la cosa en sí o «presencia real». Como dice Nancy: «Porque una y otra deben ser la una para la otra, a la vez que se muestran excluyentes una de otra. Esa es nuestra cruz, podríamos decir con mayor razón, puesto que la cruz cristiana está en el centro del asunto: representación del representante divino que muere en el mundo de la representación para darle el sentido de su presencia original.» ⁴¹²

¿Pero cómo puede entonces condenarse la representación —se pregunta Nancy—, si, en el fondo de la representación, siempre se trata de «la relación con una ausencia y con un *absens*, en los que toda presencia se sostiene, es decir, se ahueca, se vacía, respira y llega a la presencia?» Y del mismo modo, «¿cómo no habría de estar toda representación prohibida en sí, en el sentido de sorprendida, interpelada, *Médusée*, confundida o desconcertada por ese ahuecamiento en el corazón de la presencia?» ⁴¹³

La posibilidad representativa es, en definitiva, la posibilidad del sentido: hacer presente la ausencia. En esa relación con la ausencia se juega la representación, el sentido.

411. *Ibid.*

412. *Ibid.*

413. *Ibid.*, págs. 40 y 41.

2.2. Imagen y origen: la escritura de la historia

Sin duda existen infinidad de estrategias representativas. Pero la imagen no debe entenderse como un simple soporte de la iconografía, sino como un concepto operatorio. De ahí se sigue que no se puede producir una noción coherente de imagen «sin un pensamiento de la psiquis, que implica el síntoma y el inconsciente, es decir sin hacer una crítica de la representación».⁴¹⁴ Y del mismo modo, no puede producirse una noción coherente de la imagen sin una noción de tiempo, que implica diferencia y repetición,⁴¹⁵ el síntoma y el anacronismo, y, por lo tanto, una crítica de la historia como sumisa al tiempo cronológico. Una crítica que Benjamin ejerció no desde el exterior, sino desde el propio interior de la práctica histórica. Ese tiempo que no es «exactamente» el del pasado tiene un nombre, y éste es el de memoria. Es la memoria lo que el historiador invoca e interroga, no exactamente el pasado. «No hay historia que no sea memorativa o mnemotécnica: decir esto es una evidencia, pero es también hacer entrar al lobo en el corral de las ovejas del historicismo. Pues la memoria es psíquica, es su proceso, anacrónica en sus efectos de montaje, de construcción o de ‘decantación’ del tiempo. No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica.»⁴¹⁶ Es más,

414. G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, pág. 51.

415. Véase G. Deleuze, *Différence et répétition*, págs. 7-9 y 337-339, donde se expone que repensar el tiempo con la diferencia y la repetición, es, en el mismo movimiento, criticar la noción básica de representación.

416. G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, págs. 40 y 41.

Huberman arriesgará a formular que «sólo hay historia de los síntomas». ⁴¹⁷ Se trata de una noción de la que se desprende una doble paradoja. Por un lado, una paradoja visual, la de la aparición, estrechamente ligada a la de la interrupción, la ruptura de la continuidad, del «curso normal de la representación». ⁴¹⁸ Por otro lado, una paradoja temporal, la del anacronismo, pues el síntoma siempre emerge a destiempo, siempre vuelve a atosigar al presente, al curso de la historia cronológica. Un anacronismo que no hace sino expresar los aspectos críticos del desarrollo temporal mismo, que refleja la complejidad y lo sintomático, la propia disparidad del tiempo. «Es necesario comprender que en cada objeto histórico todos los tiempos se encuentran, entran en colisión o bien se funden plásticamente los unos en los otros, se bifurcan o bien se enredan los unos en los otros.» ⁴¹⁹ Un síntoma no es sino la extraña conjunción entre diferencia y repetición, que exhorta a atender a lo repetitivo y a sus tiempos imprevisibles de sus manifestaciones, un juego no cronológico de latencias y crisis.

Diferencia y repetición que también se cristaliza en el concepto benjaminiano de origen, donde se manifiestan la supervivencia y la ruptura, el anacronismo, pues. «Lo originario no se da nunca a conocer en el modo de existencia bruto y manifiesto de lo fáctico, y su ritmo se revela solamente a un enfoque doble (*Doppeleinsicht*) que lo reconoce como restauración, como rehabilitación, por un lado, y justamente debido a ello, como algo imperfecto (*Unvollendetes*) y sin terminar (*Unabgeschlossenes*) por otro.» ⁴²⁰ De ahí una construcción de la historia que atiende a los fallos, al malestar, una historia capaz de crear «nuevos objetos imaginarios», ⁴²¹ fracturas y desgarramientos en el saber que ella misma produce, capaz de crear nuevos «umbrales teóricos». ⁴²²

417. *Ibid.*, pág. 43.

418. *Ibid.*, pág. 44.

419. *Ibid.*, pág. 46.

420. W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, pág. 28.

421. G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, pág. 111.

422. *Ibid.*, pág. 119.

El origen no designa tan solo la ley estructural de constitución y de totalización del objeto, al margen de su inserción cronológica. En tanto que origen, precisamente, también testimonia de la no realización de la totalidad. Es a la vez índice de la totalidad y marca de la falta. En este sentido, remite a una temporalidad inicial, aquella de la promesa y de lo posible que surgen en la historia.⁴²³ Pero nada garantiza el cumplimiento de esta promesa, del mismo modo que nada garantiza la redención del pasado. Si el origen remite al pasado, es siempre a través de la mediación del recuerdo o de la lectura de los signos y los textos, a través de la rememoración. El movimiento del origen pide ser reconocido, pues, como restauración pero a la vez como algo inacabado. La restauración indica la voluntad de un retorno, pero a su vez la precariedad de éste, pues sólo se puede restaurar aquello que ha sido destruido.⁴²⁴ La restauración apela ineluctablemente al reconocimiento de una pérdida, el recuerdo de un orden anterior y la fragilidad de ese orden. De ahí que el movimiento del origen, si bien definido por la restauración, esté «siempre abierto». No se trata de un proyecto restaurador ingenuo, sino de una reanudación del pasado y al mismo tiempo —porque el pasado en tanto que pasado no puede volver sino como no identidad consigo mismo— una apertura al futuro, inacabamiento constitutivo. La exigencia de rememoración del pasado no implica simplemente la restauración de este pasado sino una transformación del presente que, en el encuentro con el pasado, hace que éste no sea el mismo, que se retome y se transforme. El origen, pues, es profundamente histórico, porque, paradójicamente, la restauración del origen no se puede cumplir por un pretendido retorno sino únicamente por un nuevo lazo entre pasado y presente. El origen necesita de la historia para ser dicho, no es un comienzo sin rastros de la historia sino la figura temporal de su redención. Una figura que no puede aparecer y ser reconocida sin una lucha encarnizada, puesto que para ser salvados, los fenómenos deben ser arranca-

423. J. M. Gagnebin, *Histoire et narration chez Benjamin*, pág. 25.

424. *Ibid.*, pág. 26.

dos de la falsa continuidad, aquella que se dice objetiva, como si la cronología no fuera, ella también, una construcción historiográfica. Una cronología que debe interrumpirse, desmontarse, entrecortarse. La salvación del origen, pues, lleva consigo, inseparablemente, un gesto de destitución y restitución, de dispersión y recolección, de destrucción y construcción. Precisamente porque el origen es una categoría histórica, inacabamiento y apertura son parte de éste, las condiciones de posibilidad (y no la garantía) de su despliegue. En el prefacio de *El origen del drama barroca alemán*, Benjamin sugiere que los fenómenos históricos no serán verdaderamente salvados hasta que no formen una constelación, una metáfora que explicita la dimensión redentora de la idea, y que Benjamin retomará en las tesis en forma de *cita*, como cuando Robespierre cita la Roma antigua.⁴²⁵ A partir de este vínculo inédito entre dos fenómenos históricos, éstos adquirirán un nuevo significado dibujando un nuevo objeto histórico frente a la cronología lineal. «Todo original es restauración incumplida de la revelación.»⁴²⁶ Y en referencia al reconocimiento y el descubrimiento, afirma que se trata del «descubrimiento de una actualidad de un fenómeno como de un representante de conexiones olvidadas de la revelación.»⁴²⁷ La dinámica del origen no remite, pues, a la restauración de un estadio primero, que haya existido verdaderamente o que sea una proyección mítica hacia el pasado. Precisamente porque se trata de algo inacabado y siempre abierto en la historia, surgimiento histórico privilegiado, el origen no es tan solo restauración de lo idéntico olvidado sino también e inseparablemente emergencia de lo diferente. Esta estructura paradójica es la del instante decisivo, la del *kairós*.⁴²⁸ El origen no existe antes de la historia, como atemporalidad paradisíaca. Es en la densidad de lo histórico donde surge lo original, intensidad destructora de la continuidad, y salvadora, al reunir los elementos temporales

425. Tesis XIV.

426. W. Benjamin, *GS*, I, 3, pág. 935.

427. *Ibid.*, pág. 936.

428. J. M. Gagnebin, *op. cit.*, pág. 31. Mosès, en cambio, interpreta la utopía como una reactualización del original. «La única novedad verdaderamente radical es aquella que se confunda con la restauración de lo original.» Véase «L'idée d'origine chez Walter Benjamin», en *Walter Benjamin et Paris*, pág. 809 y ss.

dispare de otro modo posible, el de su verdad. «Para el pensador revolucionario la oportunidad revolucionaria propia de cada momento tiene su banco de pruebas en la situación política existente. Pero la verificación no es menor si se efectúa valorando la capacidad de apertura de que dispone cada instante para abrir determinadas estancias del pasado hasta ahora clausuradas. La entrada en esa estancia coincide de lleno con la acción política; y es a través de esa entrada como la acción política puede ser reconocida como mesiánica, por muy destructora que sea. (La sociedad sin clases no es el objetivo final del progreso en la historia, sino más bien su interrupción, mil veces fracasada y por fin conseguida).»⁴²⁹ El origen no está ligado a un más acá mítico o a un más allá utópico, al margen del tiempo y de la historia, sino que el origen se presenta como una categoría fundamental para el concepto de historia.⁴³⁰ «El origen, aun siendo una categoría plenamente histórica, no tiene nada que ver con la génesis. Por “origen” no se entiende el llegar a ser de lo que ha surgido, sino lo que está surgiendo del llegar a ser y del pasar. El origen se localiza en el flujo del devenir como un remolino que engulle en su ritmo el material relativo a la génesis.»⁴³¹ Un concepto de origen ligado estrechamente con la noción de imagen dialéctica que Benjamin desarrollará años después.⁴³² Se trata del último concepto de Benjamin, que condensa treinta años de pensamiento, sin duda uno de los conceptos más difíciles de su filosofía, pero también un concepto que confiere fuerza y coherencia a su pensamiento sobre la historia.⁴³³ La imagen dialéctica debe pensarse como el «devenir imagen del concepto».⁴³⁴

«No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello que en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen

429. W. Benjamin, [Benjamin-Archiv, Ms 1098v], citado en R. Mate, *op. cit.*, pág. 307.

430. S. Weber, *Benjamin's –abilities*, pág. 133.

431. W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, pág. 28.

432. S. Weber, *op. cit.*, pág. 134.

433. B. Tackels, *Walter Benjamin. Un vie dans les texts*, pág. 803.

434. *Ibid.* En este sentido, véase también el interesantísimo estudio de G. Richter, *Thought Images*.

es la dialéctica en reposo.»⁴³⁵ Es decir, que el objeto histórico, originado en la imagen dialéctica, como ésta, es puro montaje. Benjamin define el método de su trabajo sobre el *Libro de los pasajes* como «montaje literario».⁴³⁶ Pero el montaje no es tan sólo un «método», sino que el propio objeto histórico, por ser la relación —el montaje, pues— «de lo que ha sido con el ahora», sólo puede hacerse presente como montaje. En ese montaje, en esa actualización de «harapos» y «desechos» se juega la redención, el único modo de «un materialismo histórico que ha aniquilado en su interior la idea de progreso».⁴³⁷ La correspondencia entre estas dos imágenes es el momento de su legibilidad, es el ahora de la posibilidad de conocimiento, un ahora en el que el pasado puede ser «salvado», por un doble movimiento que destruye y a la vez redime: «Toda negación, por otra parte, vale sólo como fondo para perfilar lo vivo, lo positivo. De ahí que tenga decisiva importancia volver a efectuar una división en esta parte negativa y excluida de antemano, de tal modo que con desplazar el ángulo de visión (¡pero no la escala de medida!) salga de nuevo a la luz del día, también aquí, algo positivo y distinto de lo anteriormente señalado. Y así ad infinitum, hasta que, en un apocatástasis de la historia, todo el pasado haya sido llevado al presente.»⁴³⁸ Un impulso negativo que se presenta como el reverso de la dimensión redentora: «La construcción presupone la destrucción.»⁴³⁹ La imagen histórica no es algo, pues, que simplemente se vea, sino que debe ser leída. Su *Lesbarkeit* es el resultado del tipo de relación que produce. De ahí que Benjamin insista en que la historicidad de una imagen no proviene de su pertinencia a una determinada época, sino de su relación «sincrónica» con ésta, un sincronismo que está constituido tanto por la distancia como por la convergencia, una simultaneidad que implica proximidad

435. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 2 a, 3], pág. 464.

436. *Ibid.*, [N 1 a, 8], pág. 462. «No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no lo quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos.»

437. *Ibid.*, [N 2, 2], pág. 463.

438. *Ibid.*, [N 1, a 3], pág. 462.

439. *Ibid.*, [N 7, 6], pág. 472.

y distancia⁴⁴⁰ y que se presenta precisamente como la condición de cualquier conocimiento de las imágenes, un conocimiento que no resulta en la mera identidad, sino marcado por relámpagos y constelaciones. Es en la lectura de esa imagen donde se articulan la verdad y el conocimiento, una articulación que está más allá de la síntesis.⁴⁴¹ Una lectura que implica un momento de peligro, pues interrumpe el tiempo. De tales momentos surge la posibilidad del conocimiento, la *Erkennbarkeit*,⁴⁴² pero no un principio de conocimiento abstracto, sino la posibilidad de un conocimiento que surge en el ahora, el *Jetzt der Erkennbarkeit*. Un ahora que es un *Augenblick* y que se revela como potencialidad. Su propia estructura, cuya manifestación es inseparable de su desaparición, hace que no pueda reducirse al conocimiento positivo que hace posible y a la vez relativiza.

La imagen funciona en Benjamin como el fenómeno originario de cada presentación de la historia (*Geschichtsdarstellung*). La imagen es un fenómeno originario de la presentación por lo que reúne y a la vez hace explotar junto con las modalidades ontológicas contradictorias: por un lado la presencia y por otro la representación, por un lado lo que cambia y por otro la estasis plena de lo que permanece. «La imagen auténtica es una imagen dialéctica. El pasado sólo puede ser retenido como imagen que fulgura en el instante de su cognoscibilidad (*im Augenblick seiner Erkennbarkeit*) para no ser vista nunca más... Pues es una imagen irrevocable del pasado la que corre el riesgo de desaparecer con cada presente que no se reconozca mentado en ella (*in ihm erkannte*).»⁴⁴³ De ahí el designio de «cepillar la historia a contrapelo»,⁴⁴⁴ frente a la construcción tradicional de la historia que gusta de presentar una conti-

440. Como el aura, que es «una trama muy particular de espacio y tiempo: aparición irrepetible de una lejanía». Véase W. Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía», en *Discursos Interrumpidos I*, pág. 75.

441. Sobre la «demanda» de una respuesta en los escritos de Benjamin, sobre su *Forderungscharakter*, véase W. Hamacher, «Intensive Sprachen», en Ch. L. Hart-Nibbrig, *Übersetzen: Walter Benjamin*, págs. 174-235.

442. Véase S. Weber, *Benjamin's -abilities («-barkeiten»)* sobre la importancia de la nominalización de verbos en los escritos benjaminianos como recurso de conceptualización (*Mittelbarkeit, Kritisierbarkeit, Übersetzbarkeit, Reproduzierbarkeit, Erkennbarkeit, Lesbarkeit...*).

443. Tesis V.

444. Tesis VII.

nuidad, —un *continuum* que es el de los opresores—,⁴⁴⁵ y «da importancia a aquellos elementos del pasado que han tenido repercusiones en la historia»,⁴⁴⁶ pero a la que «se le escapan aquellos lugares en los que la tradición se interrumpe y, con ellos, las rugosidades y salientes que darían apoyo a quien quisiera ir más allá de la representación corriente de la historia».⁴⁴⁷ Las imágenes dialécticas, «constelaciones críticas» de pasado y presente, están en el centro de la pedagogía materialista, pues transmiten una tradición de discontinuidad al provocar un cortocircuito en el aparato histórico-literario burgués.⁴⁴⁸ Ese «ir más allá» es «la tradición de los nuevos comienzos»⁴⁴⁹ que emerge al entender que «la sociedad sin clases no es la meta final del progreso histórico sino su frecuentemente fracasada y sin embargo en última instancia realizada interrupción».⁴⁵⁰ El historiador, pues, «debe abandonar la actitud tranquila, contemplativa ante el objeto para volverse consciente de la constelación crítica en la que dicho fragmento del pasado se ubica en relación precisa con este presente».⁴⁵¹

La imagen del pasado que relampaguea en el ahora de su cognoscibilidad es, en una aproximación más precisa, una imagen de la memoria. Se parece a las imágenes del propio pasado que le vienen al hombre en un momento de peligro.⁴⁵² Esas imágenes se hacen presentes, como sabemos, sin quererlo. De ahí que la historia sea en sentido estricto una imagen proveniente de la recordación involuntaria, una imagen que se presenta súbitamente al sujeto de la historia en un momento de peligro. La legitimación del historiador depende de la agudeza de su conciencia a la hora de captar la crisis en la que se encuentra, en un momento dado el sujeto de la historia. Ese sujeto no es en modo

445. W. Benjamin, [Benjamin-Archiv, Ms 481], citado en R. Mate, *op. cit.*, pág. 318.

446. W. Benjamin, [Benjamin-Archiv, Ms 473], citado en *ibíd.*, pág. 316.

447. *Ibíd.*

448. S. Buck-Morss, *op. cit.*, pág. 318.

449. W. Benjamin, *GS*, I, pág. 1242.

450. *Ibíd.*, pág. 1236.

451. W. Benjamin, *Discursos interrumpidos* I, pág. 102.

452. W. Benjamin, [Benjamin-Archiv, [Ms 474], citado en R. Mate, *op. cit.*, pág. 317.

alguno un sujeto trascendental, sino la clase oprimida que lucha en situación de máximo peligro. Sólo ella tiene conocimiento histórico y eso sólo en un instante histórico. Con esta precisión se confirma la liquidación del momento épico en la exposición de la historia. A la memoria involuntaria no se le hace presente nunca —y en eso se distingue de la voluntaria— una sucesión de acontecimientos, sino sólo una imagen. (De ahí el ‘desorden’ como espacio imaginario de la recordación involuntaria.)»⁴⁵³ Tal es el poder y la fragilidad de la imagen.⁴⁵⁴ Lejos del poder historicista sobre los acontecimientos,⁴⁵⁵ lejos de la verdad inmóvil que en modo alguno corresponde al concepto de verdad en materia de historia, la fulguración que provoca el «choque» se presenta como esa única luz para hacer visible la auténtica historicidad. En la imagen dialéctica se encuentran el ahora y el tiempo pasado y sólo el relámpago permite percibir supervivencias. Benjamin sitúa la imagen en el corazón del tiempo, en el corazón del proceso histórico: «La historia se descompone en imágenes, no en historias.»⁴⁵⁶ Situar la imagen en el corazón del tiempo es desmontar el curso de la historia, introducir lo diseminado, y aún más, consagrarla a lo incontrolable que implica la imagen, al «desorden», a lo «involuntario», al «sin querer»,⁴⁵⁷ pero es ahí donde debe buscarse el contenido de la memoria: «Lo relegado al inconsciente como contenido de la memoria.»⁴⁵⁸ Tomar en cuenta los procesos de la memoria, y por lo tanto del inconsciente y de la imagen es el «precio a pagar» por una revolución copernicana de la historia frente a la hegeliana razón en la historia.⁴⁵⁹ Frente a la astucia de la razón hegeliana, esta

453. W. Benjamin, [Benjamin-Archiv, Ms 474], citado en R. Mate, *op. cit.*, pág. 317.

454. Sobre la imagen como constructora del objeto histórico, véase el capítulo 3.3.8.

455. «La tradición como el discontinuum de lo que ha sido, en oposición a la historia como el continuum de los acontecimientos.» W. Benjamin, [Benjamin-Archiv, Ms 469], citado en R. Mate, *op. cit.*, pág. 311.

456. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 11, 4], pág. 478.

457. R. Rochlitz critica y parece que teme esta concepción de la historia en la que la imagen se erige como categoría central: «La pertinencia de las imágenes fulgurantes no es casi controlable y escapa a toda responsabilidad de los actores históricos. Benjamin proyecta aquí en el terreno de la historia su propio recorrido de crítico literario, que no es fácilmente transportable a otros dominios.» R. Rochlitz, «L'avenir de Benjamin», págs. 165 y 167.

458. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [K 8, 3], pág. 407.

459. G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, pág. 154.

astucia se presenta a través del motivo más inconsciente de una sinrazón de la historia que aporta con ella «la astucia de la imagen, su esencial, ‘incontrolable’ malicia» [...] La imagen sería pues la malicia en la historia: la malicia visual del tiempo en la historia.»⁴⁶⁰ La imagen se hace visible, aparece, pero a la vez disgrega y construye, se cristaliza: desmonta la historia y a la vez construye un nuevo lenguaje.⁴⁶¹

De esa suspensión, de la suspensión dialéctica que es la imagen (*Dialektik im Stillstand*) surge el verdadero conocimiento histórico. La imagen dialéctica se presenta como el concepto más importante de la última concepción historiográfica de Benjamin.⁴⁶² A través de esta construcción, de este montaje que constituye la misma operación histórica, se remonta la historia, «en el doble sentido de la anamnesis y de la recomposición estructural».⁴⁶³ Un montaje que aúna destrucción y construcción y que hace del no saber el eje de la representación, de la legibilidad. Benjamin se propone radicalizar la tesis de Giedion, según la cual «en el siglo XIX, la construcción desempeña el papel del inconsciente».⁴⁶⁴ «La novedad de la historia benjaminiana consiste en que resueltamente hizo del inconsciente un objeto para la historia.»⁴⁶⁵ De ahí que el historiador se aboque a la interpretación de los sueños: «En la imagen dialéctica, lo que ha sido de una determinada época es sin embargo a la vez ‘lo que ha sido desde siempre’. Como tal, empero, sólo aparece en cada caso a los ojos de una época completamente determinada: a saber, aquella en la que la humanidad, frotándose los ojos, reconoce precisamente esta imagen onírica en cuanto tal. Es en este instante que el historiador emprende con ella la tarea de la interpretación de los sueños.»⁴⁶⁶ Benjamin no pretendía representar el sueño, sino disiparlo: las imágenes dialécticas dibujan imágenes de ensueño

460. *Ibid.*, pág. 155.

461. J. Mayorga, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*, pág. 54.

462. M. W. Jennings, *Dialectical Images, Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*, pág. 35.

463. G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, pág. 156.

464. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [K 1 a, 7], pág. 396.

465. G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, pág. 159.

466. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 4, 1], pág. 466.

en estado de vigilia, y es en el momento del despertar que se da el conocimiento histórico,⁴⁶⁷ pues el momento del despertar es «idéntico al ahora de la cognoscibilidad».⁴⁶⁸ Esta imagen leída, es decir, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, «lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura»,⁴⁶⁹ que no es sino la actualización.

En lugar de los conceptos aparecen imágenes, imágenes enigmáticas de los sueños, donde se ha ocultado lo que se escurre por las mallas de la semiótica y que sin embargo merece el esfuerzo del conocimiento. En oposición a los surrealistas, que habían quedado atrapados en el mundo del sueño, el intento de Benjamin pasa por «disolver la mitología en el espacio de la historia. Lo que desde luego sólo puede ocurrir despertando un saber, aún no consciente, de lo que ha sido».⁴⁷⁰ Este despertar comienza allí donde los surrealistas y otros artistas de vanguardia se habían detenido, cuando al rechazar la tradición cultural cerraron sus ojos también ante la historia. «Mientras que Aragon se aferra a los dominios del sueño, se ha de hallar aquí la constelación del despertar.»⁴⁷¹ La mitología, para los surrealistas, sigue siendo mera mitología, sin volver a quedar traspasada por la razón. La imaginaria surrealista allana las diferencias que separan el ahora del ayer, y en lugar de traer el pasado al presente, «vuelve a alejar las cosas, permaneciendo afín a la “perspectiva romántica” en la que se nos ha educado en historia».⁴⁷² Las imágenes del sueño y del despertar del sueño se relacionan como la expresión y la interpretación, una interpretación que permite la salida del hechizo. «Aprovechar los elementos oníricos al despertar es el canon de la dialéctica. Constituye un modelo para el pensador y una obligación para el historiador.»⁴⁷³ No sirve el alejamiento de lo pasado hacia lo mitológico sino que hay que disolver la

467. S. Buck-Morss, *op. cit.*, pág. 287.

468. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 3 a, 3]

469. *Ibid.*, [N 3, 1]

470. *Ibid.*, [N 1, 9], pág. 460.

471. *Ibid.*

472. *Ibid.*, C° 5.

473. *Ibid.*, [N 4, 4], pág. 467.

mitología en el espacio de la historia. El historiador no ha de ponerse pues en el lugar de la historia sino que debe dejar aparecer en su vida lo pasado: un «pathos de la cercanía»⁴⁷⁴ que disuelve la empatía evasiva.

El materialista histórico que se hace con la imagen dialéctica debe tener el don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza, de recuperar la tradición histórica de manos del conformismo que está a punto de subyugarla. Con el aquietamiento de la dialéctica, se rompe el contrato con los vencedores y se pone todo el páthos en el rescate de los oprimidos. La fijación de las imágenes dialécticas no es un método que el historiador pueda aplicar a cualquier objeto y en cualquier momento. La historiografía es inseparable de la praxis política: el rescate del pasado por parte del que escribe la historia está unido a la liberación práctica de la humanidad. El sujeto del conocimiento histórico es la propia «clase luchadora y oprimida».⁴⁷⁵ El historiador de la dialéctica en reposo es el heraldo de esta clase. Es a éste a quien se le ha concedido una «débil fuerza mesiánica, fuerza que reclama el pasado»: es él quien atiende esta reclamación cuando capta firmemente esa «imagen irrecuperable del pasado, que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca mentado en él».⁴⁷⁶ El verdadero conocimiento histórico sólo se da en la forma de la imagen dialéctica; de hecho, todo conocimiento, puesto que éste, para Benjamin, sólo puede ser histórico. «Ser dialéctico significa captar en las velas el viento de la historia. Las velas son los conceptos. Pero no basta con poseer velas. El arte de saber colocarlas es lo decisivo.»⁴⁷⁷ Pero lo importante es lo que el concepto no puede recoger, la experiencia del tiempo: «La historia es precisamente lo que no cabe en el concepto».⁴⁷⁸ En el tiempo no homogéneo aparece la imagen dialéctica, en el tiempo de la experiencia. «En la interrupción del conocimiento. En la tensión del silencio. No en la obra de Benjamin, sino

474. *Ibid.* dº, 2, pág. 842.

475. W. Benjamin, *GS*, I, pág. 700.

476. *Ibid.* pág., 694.

477. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 9 ,8], pág. 467.

478. J. Mayorga, *op. cit.*, pág. 60.

en su horizonte: los muertos del discurso; lo que no ha llegado a escritura; el exterior del texto.»⁴⁷⁹ Hacia allí apunta a la escritura de Sebald. En las imágenes dialécticas se tensa la memoria de un pasado oprimido, fallido, y el deseo de una actualidad emancipada.

La representación de la historia tiene que poder hacer saltar el *continuum* temporal; frente a la vivencia y la continuidad del tiempo vacío, ahistórico, se presenta la experiencia e interrupción del continuo temporal en momentos plenos, que remiten al pasado. La imagen del pasado no puede conocerse «tal y como fue», sino tal como aparece en una actualidad en que peligra. ¿Peligra en nuestro presente? «Sólo por mor de los desesperados nos es dada la esperanza»: ⁴⁸⁰ la esperanza reside en los que ya no pueden tener ninguna. La esperanza que ofrecen los muertos tiene el tamaño de la memoria de los vivos. ⁴⁸¹ «La historia es objeto de una construcción», ⁴⁸² una imagen del pasado de la que sólo puede hacerse cargo una mirada creadora, constructiva, una mirada, sin embargo, que no tiene nada de empática, pues la empatía sólo es «fatídica impersonalidad patológica, en virtud de la cual el historiador trata de deslizarse por ‘sustitución’ hasta la posición del creador». ⁴⁸³ La empatía con el pasado únicamente refrenda lo que ha sucedido y lo presenta como necesario: no se trata de hacer apología sino crítica. «La falsa vitalidad de la reactualización, la eliminación de la historia de los ecos que vienen de los ‘lamentos’, anuncian el sometimiento definitivo de la empatía al concepto moderno de ciencia.» ⁴⁸⁴ La actualidad, en cambio, es ocasión de traer al presente un ayer dañado. ⁴⁸⁵ Ésa es la tarea del historiador, hacer saltar el presente fuera del *continuum*, actualizar ese pasado frustrado: «El historiador

479. *Ibid.*

480. Goethe, *Wahlverwandschaften*, GS I.1, pág. 201.

481. J. Mayorga, *op. cit.*, pág. 91

482. Tesis XIV

483. W. Benjamin, GS, 1, I, 234.

484. W. Benjamin, [Benjamin-Archiv Ms 1098r], citado en R. Mate, *op. cit.*, págs. 306 y 307.

485. J. Mayorga, *op. cit.*, pág.101

es un profeta vuelto hacia atrás». ⁴⁸⁶ Se trata de una escritura de la historia que debe nutrirse más «con la imagen verdadera de los abuelos esclavizados que con la imagen ideal de los nietos liberados». ⁴⁸⁷ El elemento destructor de la escritura de la historia es ese elemento crítico capaz de hacer saltar la continuidad histórica, un elemento destructor que reacciona ante los peligros que amenazan a la transmisión pero también al receptor. Porque «en la auténtica escritura de la historia, tan fuerte es el impulso destructor como el que tiende a la salvación». ⁴⁸⁸ De la transmisión depende la salvación. El ángelus novus, dice Mayorga, ejecuta una enorme abreviatura, al poner en constelación a las víctimas del pasado con las del presente. Hacia allí debe orientar sus alas el ángel, y hacia allí el escritor de la historia: hacia las víctimas de la historia. ⁴⁸⁹ Fuera del lenguaje no puede haber un tiempo pleno. Este lenguaje pleno y actual es el del ángelus novus. ⁴⁹⁰ Si la humanidad salvada sólo se vislumbra en momentos efímeros en que la imagen dialéctica desaloja el mito de la historia, quizá sólo quepan efímeras representaciones de una palabra no abstracta, no subjetiva. Esa mirada se vuelve política en el mandato de que nada —ni siquiera los muertos— quede sin voz. Tal como expresa paradójicamente el ángel, mudo ante la catástrofe de la historia. Su silencio es el mensaje. Representa un lenguaje absolutamente otro. ⁴⁹¹

486. W. Benjamin, [Benjamin-Archiv 472], citado en R. Mate, *op. cit.* pág. 310.

487. W. Benjamin, [Benjamin-Archiv 466r], citado en *ibid.*, pág. 312.

488. W. Benjamin, [Benjamin-Archiv 473], citado en *ibid.*, pág. 316.

489. J. Mayorga, *op. cit.*, pág. 60.

490. W. Benjamin, *GS*, I, 2, pág. 701.

491. J. Mayorga, *op. cit.*, pág. 62

3. Tentativas sobre Sebald

3.1. Sebald, escritor benjaminiano de la historia

La obra de arte ofrece un espacio de escritura ajeno a la teleología de la historiografía positivista. En este sentido, este estudio sostiene que la escritura de la historia que propone Benjamin se da en autores como Sebald, que hace suya la premisa de la rememoración proclamada por el filósofo alemán. La rememoración literaria, en Sebald, no es sin embargo una forma de recuperar el pasado tal y como fue, sino que la literatura se presenta como una ayuda, una exhortación al recuerdo. Sebald no reclama de la literatura una representación del pasado, sino que ésta se presenta como un medio (en el sentido benjaminiano) que induce en nosotros, los lectores, la rememoración, pues es en la conciencia del lector donde puede darse la restitución. A pesar de todo el horror de la historia, a pesar de la imposibilidad de devolver la vida, la literatura de Sebald se presenta como una estrategia hermenéutica que pretende transmitir al lector el sentimiento de una pérdida e incitarlo a la elaboración del duelo. El acto de escribir, concebido como un rito de duelo, se presenta así como una fuente de esperanza. Ajena a la encadenación causal, la obra de arte ofrece una experiencia de la historia en la que tiene lugar esa «cita secreta» con las generaciones que nos precedieron. Una «chispa de esperanza» se da en la peligrosa lectura de esa obra que reconoce un pasado en el que el fracaso y la muerte no se presentan como devastación apocalíptica sino como posibilidad de conocimiento y, pues, de acción. Una «escritura

del desastre» que enfrenta la catástrofe, pero no para sucumbir ante la fascinación de la ruina sino para hacer revivir los restos olvidados, signos de un pasado aún por venir, pues «el historiador es un profeta vuelto hacia atrás».

El historiador materialista se propone que los objetos del pasado, por esencia olvidados, accedan a una forma superior, «mesiánica», de realidad, se propone integrar en el presente el sufrimiento de ayer. El historiador benjaminiano es un alegorista que revela las fantasmagorías del pasado como imágenes dialécticas, y al descubrir el pasado, su sentido, en el presente, al reanimar aquello que el tiempo ha petrificado, el historiador cita; y al citar el pasado, le da un espacio en el que su sentido propio, que jamás ha podido ser dicho, que ha quedado aplastado por el discurso de los vencedores, puede vibrar con una voz recuperada. La citación se presenta como el vector de aparición de lo verdadero, como la dinámica irremplazable de toda escritura auténtica que permite que el pasado libere las inmensas fuerzas que contiene, otorgándole un grado de actualidad mucho mayor del que tuvo en su momento. Es en este sentido que debe entenderse la «salvación», un gesto mesiánico que nos dice que los hombres no quedan jamás desposeídos de la memoria de su desposesión. Siempre queda la posibilidad, el deber político, de interrumpir la historia y «leer lo que nunca fue escrito». Un gesto verdaderamente teológico, pues lo que salva no es la vida, sino la muerte.

Sin duda existe un vínculo entre experiencia y narración.⁴⁹² Benjamin se ocupó de éste a lo largo de su obra, preguntándose por el valor de la estética en el sentido etimológico del término, pues entiende que los cambios de la producción y de la comprensión artística resultan indisociables de las profundas mutaciones de la percepción colectiva e individual.⁴⁹³ Benjamin reconoce el fin de las formas seculares de transmisión y de comunicación y a la vez afirma la necesidad política y ética de «otra» escritura de la historia, la

492. Benjamin se ocupó de ello ya en sus primeros escritos, en *Experiencia*, por ejemplo, de 1913, así como en su ensayo *Sobre el programa de la filosofía venidera*, en sus escritos de los años treinta, como *Experiencia y pobreza*, *El narrador* y *La obra de arte en su época de la reproductibilidad técnica*.

493. Véase N. Bolz, «Des conditions de possibilité de l'expérience historique», en *Walter Benjamin et Paris*, págs. 467-496.

de la rememoración.⁴⁹⁴ Ambas se relacionan, como indica Gagnebin, en una tensión paradójica que no es sino característica de nuestra modernidad, una paradoja que a su vez nace de una «exigencia contradictoria de memoria, de recolección, de recogimiento, de restitución, e, inversamente, de olvido, de dispersión, de interrupción, de alegre destrucción».⁴⁹⁵ Gagnebin habla de la «imposibilidad de la narración y la exigencia de una nueva historia».⁴⁹⁶ Esta exigencia se traduce en una forma de representación que hace de la rememoración, de la recolección y reconstrucción de los trazos perdidos del pasado, el eje de la narración y que a la vez se resiste a quedar subsumida en ese relato mítico universal, aquello que Lyotard denominó grandes relatos legitimadores.⁴⁹⁷ El narrador benjaminiano se hace cargo de una tarea siempre actual, la de la «apocatástasis de la historia»⁴⁹⁸ hasta que «todo el pasado haya sido llevado al presente»,⁴⁹⁹ como si una figura secularizada del justo se tratara.⁵⁰⁰ La tarea de redención del pasado a la que apunta Benjamin en las tesis, más allá de la imposibilidad que implica el fin de una tradición y de una experiencia compartida⁵⁰¹ —y que por eso mismo requiere la construcción de una nueva, una tarea que Sebald emprende en su obra—, se dirige a la realidad del sufrimiento. Una experiencia que, más que ser dicha, sólo puede ser transmitida si viene de la profundidad de un silencio, como muestra la figura del testimonio. Una narración que se dirija al pasado sin la pretensión de colmar sus vacíos ni acallar las voces, capaz de preservar la irreductibilidad del pasado, atenta

494. J. M. Gagnebin, *op. cit.*, págs. 14-15.

495. *Ibid.*, pág. 15.

496. *Ibid.*, pág. 88.

497. Véase J. F. Lyotard, *op. cit.*

498. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 1 a, 3], pág. 462. Se trata de un término de Orígenes («restauración»), que le valió una condena por herejía, y que habría tenido una gran influencia en Leskov. Un término que, en el contexto de la narración, también aparece en *El narrador*.

499. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 1 a, 3], pág. 462.

500. J. M. Gagnebin, *op. cit.*, pág. 96. En este sentido véase el original y sugestivo libro de Antonia Birnbaum *Bonheur Justice Walter Benjamin*, en el que se estudia la voluntad de felicidad como idea motriz de la justicia en la teoría de la tragedia antigua del filósofo alemán.

501. En *El narrador* dice que «desde hace una serie de siglos se puede observar cómo la conciencia colectiva del pensamiento de la muerte sufre una pérdida de omnipresencia y fuerza plástica». *El narrador*, pág. 75. Véase también en este sentido W. Benjamin, *Experiencia y pobreza*.

a los rastros «inacabados» y respetuosa con la imprevisibilidad del presente, una obra «original»: restauración y apertura. Y eso implica, como sugiere Benjamin en *El narrador*, una nueva relación con la muerte, con la negatividad y la finitud. Con una agudeza propia de pensadores posteriores como Foucault, Benjamin habla de las estrategias sociales higiénicas y médicas del siglo XIX, las cuales han producido un efecto secundario que quizá haya sido su principal consecuencia inconsciente: el de sustraer a los vivos de la mirada de los muertos y a la muerte de la mirada de los vivos.⁵⁰² Ya no sabemos contar, transmitir la experiencia, dice Benjamin. Y si no sabemos contar, tampoco podremos llegar a morir. Declive histórico de la narración y rechazo de la muerte van de la mano. Si la obra de Sebald resulta «original» es porque establece esa otra relación con la muerte y con el morir.

«La presencia de los muertos es algo que cada vez me preocupa más y más.»⁵⁰³ Tal declaración podría resumir las inquietudes y el compromiso que resuenan en la obra del escritor alemán W. G. Sebald (1944-2001), una obra que puede entenderse como un exponente esencial de la preocupación por el pasado y su estrecha relación con el presente. En su peculiar literatura —una compleja mezcla de realidad y ficción de poderosa fuerza imaginativa, a caballo entre géneros como el ensayo, la novela, la literatura de viajes, la poesía y la autobiografía— emergen como cuestiones esenciales y estructuradoras la errancia, el destierro y el exilio, las relaciones entre los vivos y los muertos, su reminiscencia, pero a la vez nuestro propio desarraigo y olvido. Su estilo indirecto y tangencial aporta una innovadora e interesantísima alternativa a toda la anterior literatura sobre la Segunda Guerra Mundial y sus secuelas y ofrece una indudable reflexión moral sobre la escritura como memoria en la que se intenta relacionar lo que pudiera parecer contradictorio: los sentimientos personales y los recorridos objetivos de la historia. Más allá de las

502. W. Benjamin, *El narrador*.

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

descripciones fenomenológicas, en las que lo visible responde a la intencionalidad de la conciencia, el ver al comprender, Sebald propone una narración que se detiene ante las hendiduras, ante lo disperso, ante esa ininteligibilidad de lo visible que tanto nos perturba en nuestra percepción. Una narración que no cesa de combinar épocas y lugares en una cartografía siempre inestable y versátil, que nunca fija un punto y gravita siempre alrededor de estos pocos temas generando variaciones inesperadas, «afinidades no sensibles», a la vez que supone una interrupción del curso arbitrario de las cosas, plantea una teoría del tiempo y una práctica de la historia, que sin duda está ligada a la justicia.⁵⁰⁴

Las obras de Sebald tratan sobre la experiencia de la destrucción, humana y natural: sobre su historia, su memoria, el trauma que infligen, el rastro de las ruinas que generan. Como el historiador benjaminiano, el escritor se hace cargo del pasado; es consciente de que no hay «hechos» sino relato, y siente la responsabilidad de la representación de la historia. Ajeno a la supuesta causalidad lineal de los hechos, muestra las conexiones entre acontecimientos que pueden parecer ajenos, «salta» entre épocas, atiende a las rupturas y a las crisis, construye un relato discontinuo que escapa a la continuidad de la ideología del progreso. Como el historiador benjaminiano, desde el presente, Sebald «elige» el pasado. Se trata de un recurso constante en la escritura de Sebald. Como en *Los anillos de Saturno*, donde la narrativa salta de la biografía de Joseph Conrad al *Corazón de las tinieblas* para volver a la historia del Congo Belga sin nada que marque el límite entre las tres representaciones del pasado y el texto de ficción que las une. En realidad, siguiendo a Benjamin, en ese salto se constituye el verdadero objeto histórico: «Hacer saltar del continuo del curso de la historia el objeto de la historia es una exigencia de su estructura monadológica. Ésta sale por primera vez a la luz en el objeto que se ha hecho saltar.»⁵⁰⁵ Al hacer estallar la continuidad histórica se cons-

504. Véase A. Birnbaum, *op. cit.*, pág. 10.

505. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 10, 3], pág. 477.

tituye el verdadero objeto histórico, «de hecho, desde el curso continuado de la historia no se puede apuntar a un objeto de la misma».⁵⁰⁶ Sin montaje, pues, no hay objeto histórico. En Sebald, como en Benjamin, es la deuda con los muertos, la deuda de memoria con los vencidos, aquello que subyace en lo más profundo de su narrativa. «Sólo quiero escribir una prosa decente», dice Sebald,⁵⁰⁷ y no cabe duda de que se trata de toda una declaración ética. «Decente» podría ser la voluntad de testimoniar—como Levi, el tipo de testimonio «perfecto», según lo denomina Agamben—, de rescatar las voces acalladas, las vidas aplastadas, el dolor y la muerte olvidados que se esconden bajo nuestros cimientos: hacer presentes las ausencias. Como sospecha el personaje de Jacques Austerlitz, «la frontera entre la muerte y la vida es más permeable de lo que generalmente creemos».⁵⁰⁸ Quizá por eso la prosa de Sebald inquiete y tenga algo de siniestro. Porque siempre es *unheimlich*⁵⁰⁹ la presencia de los muertos, y sin duda lo es en las narraciones de Sebald, pobladas de fallecidos, viejos edificios, crematorios y cementerios, con un aire teñido de cenizas y luz brumosa. A partir del uso de todo tipo de fuentes y recursos (la autobiografía, las biografías, las obras literarias, los datos históricos, las guías de viaje, las fotografías), Sebald genera auténticas imágenes dialécticas, en las que el presente y el pasado se unen creando una constelación que no busca sino el sentido. No un sentido teleológico, pues la suyas son imágenes que interrumpen el *continuum* que acumula ruinas sobre ruinas, imágenes en las que la construcción entre presente y pasado —una construcción que no puede ser sino ficción, un montaje— busca restituir, salvar, no sólo a todos aquellos arrollados por la lógica del progreso y relegados a la segunda muerte del olvido, sino también a nuestro presente: la rememoración es un gesto ético que se inscribe en el presente.

506. *Ibid.*, [N 10 a, 1], págs. 477 y 478.

507. J. Atlas, «W. G Sebald . A Profile», *Paris Review*, págs. 278-95.

508. Sebald, *Austerlitz*, pág. 281.

509. Freud define la *Unheimlichkeit* como la emergencia de alguna cosa familiar y a la vez amenazadora que debería haber quedado escondida, véase S. Freud, *Lo siniestro*.

Sebald resiste a los procesos que pretenden acabar con el acto de testimoniar. Como el narrador hacia el final de *Los emigrados*, cuando vuelve a su Alemania natal, dice que siente «el letargo espiritual» y «la pérdida de memoria de los alemanes, la habilidad con que todo lo habían borrado».⁵¹⁰ La voluntad testimonial de Sebald se enfrenta «al deseo de silencio de los alemanes y de acabar con lo testimonial»,⁵¹¹ como él mismo proclama. En toda su obra, vuelve la vista hacia el pasado (ese topos de la utopía benjaminiana), lo recupera, y pretende mostrar cómo el presente se desvanece imperceptiblemente en el pasado espectral. Sus narradores y muchos de sus personajes están convencidos de que los muertos todavía están entre nosotros, que son parte de nosotros. El peregrinaje ficcionalizado de Sebald es un viaje entre los vivos en busca de los fantasmas del pasado. Como el propio autor confiesa, ha escuchado el llamado «del otro lado».⁵¹² Enfrentarse a la catástrofe no significa darse por vencido. Considerado desde un punto de vista personal, dice McCulloh, la teleología de la destrucción también es personal: «Cada vida es un apocalipsis.»⁵¹³ La respuesta estética frente a la muerte es, por eso mismo, escribir a pesar del poder de la destrucción, salvar y preservar a pesar de la fuerza arrolladora del olvido. En especial en *Los emigrados* y en *Austerlitz*, pero en todos sus libros, hay un esfuerzo de recolección y reconstrucción, los muertos regresan de una u otra manera, como en la primera de las historias de *Los emigrados*: «De modo que así es como regresan los muertos. A veces, al cabo de más de siete decenios, emergen del hielo y yacen al borde de la morrena, un montoncillo de huesos limados y un par de botas con clavos.»⁵¹⁴ Como en los mundos borgianos de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertium» o «La biblioteca de Babel» el universo de Sebald integra, más allá del tiempo de los relojes, la simultaneidad como posibilidad, donde el pasado espera

510. Sebald, *Los emigrados*, págs. 272 y 273.

511. J. Wood, «An Interview with W. G. Sebald», *Brick* 59.

512. Sebald, *Logis in einem Landhaus*, pág. 139.

513. M. McCulloh, *Understanding Sebald*, pág. 149.

514. Sebald, *Los emigrados*, pág. 34.

volver a suceder. Sebald representa en su escritura los restos de las experiencias traumáticas de la historia reciente, da voz a los vencidos de la historia, exponiendo de este modo la verdad misma de ésta. La responsabilidad del historiador en su tarea de escribir la historia no es otra que la del escritor que se hace cargo del pasado, de sus fracturas, de sus derrotas, de la injusticia, de la muerte que vienen de la mano de un devenir regido por la repetición del gesto asesino. La literatura de Sebald no sólo es responsable hacia sí misma en cuanto arte, sino que configura y forma parte de un discurso público de la memoria que expone la catástrofe —ajena al regodeo melancólico y pesimista de aquellos que sucumben ante la fascinación de las imágenes de la destrucción— y busca, en la representación, otra escritura de la historia. En esa otra escritura de la historia que vuelve la vista a los crímenes del pasado cabe entrever la posibilidad de otro presente (y de otro pasado, a la vez que futuro). Pero se trata de un gesto ético que se inscribe en el presente y que busca la transformación de éste mediante una relación con el pasado que rompa con la continuidad opresora.

En los últimos años, la literatura de Sebald ha generado un creciente interés. Su obra es breve, pero imponente.⁵¹⁵ W. G. Sebald nació en Wertach, un pequeño pueblo de Baviera, el 18 de mayo de 1944. Como Benjamin, nació bajo el signo de Saturno.⁵¹⁶ Estudió literatura en Alemania, Suiza e Inglaterra, país en el que se instaló, convirtiéndose él mismo en un emigrante, en 1970, en East Anglia, Norwich, donde enseñó literatura alemana hasta el final de sus días, cuando un accidente de coche acabó con su vida e interrumpió su elogiado proyecto narrativo, que en pocos años lo colocó en compañía de

515. Un poema narrativo (*Nach der Natur*, 1988) y cuatro novelas (*Schwindel. Gefühle*, 1990; *Die Ausgewanderten*, 1992; *Die Ringe des Saturns*, 1995 y *Austerlitz*, 2001). No deben olvidarse tampoco sus conferencias (recogidas en el volumen *Luftkrieg und Literatur*, 1999) y sus menos conocidos ensayos académicos (*Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, 1985; *Unheimliche Heimat*, 1991; *Logis in einem Landhaus*, 1998 y *Campo Santo*, 2003), además de algunos volúmenes póstumos y su disertación sobre Alfred Döblin que presentó para obtener el título de doctor (*Der Myth der Zerstörung im Werk Alfred Döblins. Untersucht wird das Verhältnis von Fiktion und Mythos sowie von Literatur und Gesellschaft im Werk Döblins. Dabei erscheint Zerstörung als durchgehendes Motiv des Werks*, 1980). Las citas que aparecen a lo largo de este estudio provienen de las traducciones castellanas.

516. Sebald, *Del natural*, pág. 82.

los autores a los que tan a menudo se refería y a quienes tanto había pedido «prestado» en sus textos: Stendhal, Stifter, Keller, Kafka, Walser, Bernhard, Borges, por citar tan solo a algunos.

Desde la publicación de su primer libro, Sebald obtuvo un gran reconocimiento como novelista por parte de los críticos y recibió diversos galardones en Alemania. Los críticos alemanes, como Heinrich Detering, calificaron el trabajo de Sebald, en este caso *Los emigrados*, de «gran literatura para tiempos pequeños», «una obra maestra». ⁵¹⁷ O, tras la publicación de *Los anillos de Saturno*, se habló de él que como un escritor de la «memoria poetizada». ⁵¹⁸ Pero fue la publicación en inglés de *Los emigrados*, en 1996, a la que siguieron muchas otras, la que le otorgó proyección y reconocimiento internacional. Entre las críticas del mundo angloparlante, cabe destacar la influencia de la de Susan Sontag. En su reseña titulada «Una mente en duelo. Los viajes de W. G. Sebald en busca de algún resto del pasado», publicada el 25 de febrero del 2000, la escritora recogía los temas fundamentales que había destacado la crítica: «Cuando *Los emigrados* se tradujo al inglés en 1996, la aclamación lindó la reverencia. Ahí estaba un escritor magistral, maduro, inclusive otoñal en su persona y en sus temas, que había logrado un libro tan extraño como irrefutable. Su lenguaje era maravilloso: delicado, denso, inmerso en la materia de las cosas; y aunque de ello hubiera amplios antecedentes en lengua inglesa, lo que resultaba ajeno y a la vez más persuasivo era la autoridad extraordinaria de la voz de Sebald: su gravedad, sinuosidad, precisión, su libertad frente a toda cohibición debilitadora o toda ironía gratuita. [...] Las ficciones de Sebald —y la ilustración visual que las acompaña— proyectan el efecto de lo real a un extremo fulgurante.» ⁵¹⁹ Se elogió su estilo fascinante por la «mezcla elusiva de elocuencia y silencio, misterio y revelación», ⁵²⁰ se celebró su origi-

517. H. Detering, «Grosse Literatur für kleine Zeiten», en F. Loquai (ed.), *W. G. Sebald*, págs. 82-87.

518. M. R. Weber, «Phantomschmerz Himweh: Denkfiguren der Erinnerung im literarischen Werk W. G. Sebalds», en W. Delabar et al., *Neue Generation-Neues Erzählen: Deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre*.

519. S. Sontag, «A Mind in Mourning: W. G. Sebald's Travels in Search of Some Remnant Past», *Times Literary Supplement*, 25 de febrero de 2000, págs. 3 y 4.

520. A. Aciman, «In the Crevasse», *Commentary*, págs. 61-64.

nal técnica narrativa por el empleo de un narrador autobiográfico errante,⁵²¹ se dijo que la suya era «una obra de ficción profunda y original».⁵²² La traducción al inglés de la obra de Sebald, acompañada de la admiración y sorpresa que ésta generó, pero a su vez, inevitablemente de críticas y un rechazo sintomático,⁵²³ indican hasta qué punto su escritura había señalado, y tocado, lo «real» de nuestra relación con la memoria y nuestro pasado reciente.

«Para un ciudadano alemán —escribió la novelista norteamericana Cynthia Ozick al reseñar *Los emigrados*—, vivir con 1944 como fecha de nacimiento es un recordatorio suficiente. [...] Sospecho que no fue de la Alemania democrática del milagro económico de lo que Sebald emigró en 1970, sino que más bien pretendía dejar atrás ese año horriblemente congelado de su nacimiento.»⁵²⁴ Sin duda, pero parece una visión un poco limitada reducir las inquietudes y motivaciones de la obra del autor a su propio año de nacimiento. Tampoco la influyente crítica alemana Iris Radisch se mostró muy deferente en su crítica aparecida en el semanario *Die Zeit*.⁵²⁵ Sobre la última novela de Sebald, *Austerlitz*, que sigue los encuentros entre el narrador y un superviviente del *Kindertransport*, dijo que se trataba de un «bastardo literario» y acusó al autor de «no ser un narrador, sino un metafísico de la historia materialista, un virtuoso de los ficheros, un ventrílocuo, un charlatán y un archivista». Algunos críticos redujeron, pues, el proyecto literario de Sebald, y muchos quisieron ver en él a un escritor del Holocausto⁵²⁶ que, de algún modo, bus-

521. A. Williams, «The Elusive first Person Plural: Real Absences in Reiner Kunze, Bernd-Dieter Hüge and W. G. Sebald», en Arthur Williams et al. (eds.), *Whose Story? Continuities in Contemporary German-Language Literature*, págs. 85-113.

522. L. Wolf, «When Memory Speaks», *New York Times Book Review*, 30 de marzo 1997, pág. 19.

523. Como la del poeta austriaco Antonio Fian, que tildó al autor de elitista. Véase A. Fian, «Ein para Vorurteile angewandt auf W. G. Sebalds Swindel. Gefühle», *Wespennest* 83, págs. 76-78.

524. C. Ozick, «The Posthumous Sublime», *The New Republic*, 16 de diciembre 1996, págs. 33-36.

525. I. Radisch, «Der Waschbär der falschen Welt: W. G. Sebald sammelt Andenken und rettet die Vergangenheit vorm Vergehen», *Die Zeit*, 5 de abril 2001, págs. 55 y 56.

526. Ha sido la recepción del mundo angloparlante la que ha tendido a considerar a Sebald un escritor del Holocausto (véanse, por ejemplo, las reseñas de André Aciman o Edwin Frank), quizá porque la primera de sus obras que se publicó en inglés fue *The Emigrants*, quizá por la influencia de la crítica de Ozick. En este sentido también cabe destacar el ensayo de Ann Parry, especialista británica del Holocausto, que consideró *The Emigrants* como uno de los intentos más convincentes de dar con un «idioma de lo irrepresentable». Los críticos alemanes, en cambio, han tendido a eludir —quizá más allá de la

caba sublimar el sentimiento de culpa por la responsabilidad de la generación de sus progenitores. Sin aventurarnos a hacer ningún tipo de interpretación psicológica, es cierto que el pasado —sus crímenes, su olvido, su rememoración— y nuestro presente amnésico constituyen el eje de la obra de Sebald. Pero es la historia misma, en la obra del escritor alemán, la que aparece como un proceso que debe ser cuestionado, y a ser posible comprendido, a pesar de que algunos críticos, como Ozick o Radisch, hayan querido ver en el autor a un alemán penitente, o una declaración de culpabilidad particular. Por supuesto, resulta imposible decir que Sebald elude la temática del nacional-socialismo, sino que más bien habría que decir precisamente lo contrario: no cabe la menor duda de que la historia del exilio y la devastación al que parece condenado el pueblo judío, especialmente el exterminio sufrido, es uno de los ejes principales tanto en *Los emigrados* como en *Austerlitz*. Y sin embargo, más allá de aquellos reseñistas y académicos que ven en el autor alemán a un «escritor del Holocausto» que estaría intentando redimir la culpa de sus antepasados, cabe enmarcar las preocupaciones del proyecto literario de Sebald dentro de un espectro mucho más amplio que en relación a ese «pasado que no quiere pasar»,⁵²⁷ más allá de lo que en términos psicoanalíticos se denominaría *Verarbeitung der Geschichte*, pues el autor evade cualquier evocación de la identidad en favor de una investigación de las estructuras de la remembranza.⁵²⁸ La

inocencia— la vindicación de la memoria en relación a su pasado reciente. Sobre las principales reseñas alemanas, véase F. Loquai (ed.), *W. G. Sebald*, y H. L. Arnold (ed.), *W. G. Sebald, Text+Kritik*. Sobre la contraposición de la recepción de Sebald en Alemania, Estados Unidos e Inglaterra, véase, por ejemplo, T. Steinfeld, «Der Eingewanderte. Literarische Grösse: W. G. Sebald und Angelsachsen», *Frankfurt Allgemeine Zeitung*, 2 de marzo 2000, pág. 49. Sobre la recepción en el Estados Unidos y Gran Bretaña, véase, «Die englischsprachige Sebald-Rezeption», en *W. G. Sebald: Politische Archäologie und melancholische Bastellei*, págs. 259-268. Sobre la recepción francesa, véase R. Vogel-Klein, «Stendhal nach Auschwitz: Zur Rezeption W. G. Sebalds in Frankreich», en *Sebald: Lektüren*, págs. 133-142. Sobre la recepción española de la obra de Sebald, véase C. Gómez García, «Ruinen der Gerechtigkeit: Zur Rezeption W. G. Sebalds in Spanien», en *Sebald: Lektüren*, págs. 122-132, en la que la autora destaca que, para los lectores en lengua española, el estilo de Sebald, su hibrididad, no resultó tan novedoso, pues contaban con referentes anteriores, como Javier Marías, Roberto Bolaño o Enrique Vila-Matas. Véase también el monográfico de *Quimera*, «W. G. Sebald, el viajero solitario», n.º 274.

527. Este «pasado que no quiere pasar» (*Die Vergangenheit, die nicht vergehen will*), según tituló Nolte su artículo que desató la *Historikerstreit* de los años ochenta que lo enfrentó a Habermas. Véase sobre los textos fundamentales de la controversia *Historikerstreit*.

528. H. Schmitz (ed.) *German Culture and the Uncomfortable Past: Representations of National Socialism in Contemporary Germanic Literature*, pág. 6.

preocupación por la «historia suprimida», que constituye un contexto infantil inevitable para todos los alemanes de aquella generación, en Sebald, sin embargo, se convierte en la motivación de sus ficciones, que deben entenderse como actos literarios de rememoración no sólo en nombre de las víctimas olvidadas de la historia reciente alemana, sino de todas aquellas de la maquinaria de violencia y explotación que constituye el palimpsesto a menudo olvidado de los estatutos de la Europa actual.⁵²⁹ Las obras de Sebald deben entenderse como una meditación sobre el pasado reciente, pero en ningún caso éste debe limitarse al Holocausto y al período nazi, puesto que su obra se extiende a «las heridas más delicadas, las más dolorosas, las más intensamente reprimidas y cuidadosamente escondidas de los últimos cien años».⁵³⁰ Su obra debe entenderse como una contribución a la memoria, centrada en las dimensiones constitutivas de ésta, es decir, tanto el recuerdo como el olvido. En este sentido cabe leer las conferencias que Sebald pronunció en Zúrich en 1997, recogidas en *Sobre la historia natural de la destrucción*, en las que el autor ponía en entredicho el silencio de los alemanes, pero sobre todo el de los escritores alemanes, su incapacidad para transmitir la experiencia de la destrucción, después de los bombardeos aéreos contra la población civil de diversas ciudades alemanas. Más allá de la dificultad o sospecha, más allá del supuesto privilegio ontológico que algunos otorgan al silencio, no sin cierto ánimo de beneficio y que genera una versión a veces distorsionada del pasado y el presente, el dogma de lo irrepresentable, como dice Agamben en relación a la Shoa, la censura irracional de la representación, sólo puede llevar a la repetición del gesto de barbarie. Por ello, tal vez nos encontremos ante el imperativo de la representación de la historia.⁵³¹ A pesar de haber recibido críticas negativas, cabe reconocer en la escritura de Sebald la dimensión ética de aquel historiador del que habla Benjamin que, sabiéndose irrevocablemente

529. A. Williams, *op. cit.*, pág. 65.

530. L. Wolf, «When Memory Speaks», *New York Times Book Review*, 30 de marzo 1997, pág. 19.

531. En este sentido, como se ha visto con anterioridad, cabe entender la invitación a imaginar de G. Didi Huberman.

comprometido con su presente, se hace cargo del pasado. En palabras de Peter Craven, «Sebald se niega a admitir que haya alguna memoria tan trivial o intolerable para que no pueda convertirse en un contenido del arte». ⁵³² A la vez, el autor alemán es consciente de que la manipulación estética alrededor del Holocausto invita a la sospecha y el escepticismo. Una conciencia que se manifiesta en sus propias palabras: «Los escritos de autores alemanes no judíos sobre el tema de la persecución y el intento de destrucción de la población judías generalmente son inaccesibles, y en gran parte se presentan como usurpaciones vergonzosas.» ⁵³³

Como un coleccionista, Sebald recupera los objetos de las callejuelas de la historia, los saca de un mundo engañoso, los dignifica en la medida en que les da un orden nuevo creado por él mismo, convirtiéndose las ruinas de la historia en alegorías con un significado oculto. «Da igual si se sobrevuela Terranova o el hervidero de luces que se extiende desde Boston hasta Filadelfia al caer la noche, los desiertos de Arabia relumbrantes como nácar, la cuenca del Ruhr o los alrededores de Frankfurt, siempre es como si no hubiera personas, como si únicamente existiese lo que han creado y el lugar donde se ocultan [...] Cuando nos contemplamos desde tal altura es horrible lo poco que sabemos de nosotros mismos, de nuestra finalidad y nuestro fin.» ⁵³⁴ Como dice Benjamin, «coleccionar es una forma de recordar mediante la praxis y, de entre las manifestaciones profanas de la ‘cercanía’, la más concluyente. Por tanto, en cierto modo, el más pequeño acto de reflexión política hace época en el comercio de antigüedades». ⁵³⁵ Las ficciones de Sebald, pues, no sólo deben ser entendidas como meditaciones sobre el pasado, como contribuciones a la cuestión de la memoria, sino también como un gesto que interviene en el propio presente, en nuestra propia comprensión.

532. P. Craven, «W. G. Sebald: Anatomy of faction», *Heat* 12. En este sentido, no sobra recordar que el propio Sebald dedicó su tesis de doctorado a las implicaciones éticas y políticas de la representación de la destrucción en la obra de Döblin.

533. Citado en M. McCulloh, *op. cit.*

534. Sebald, *Los anillos de Saturno*, págs. 101 y 102.

535. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [H 1 a, 2], pág. 223.

El coleccionista, en su combate contra la dispersión, frente al desorden y la confusión, «junta lo que encaja entre sí; puede de este modo llegar a una enseñanza sobre las cosas mediante sus afinidades o mediante su sucesión en el tiempo». ⁵³⁶ Su colección, sin embargo, «jamás está completa»; ⁵³⁷ de igual manera, tampoco lo está la representación, pues no hay representación total, no hay representación final, sólo montaje que es propio movimiento del pensar.

En este sentido, el proyecto literario de Sebald forma parte de una investigación narrativa que busca dar voz al dolor individual, que pretende, algo muy lejos de la relativización de la que algunos críticos lo acusaron, ⁵³⁸ en un intento comprometido, restituir su significado y dignidad a todo aquello que lo ha perdido; que busca «leer lo que nunca fue escrito». Algo que está estrechamente relacionado con la función esencial de la memoria descrita por Paul Ricoeur: «La historia puede ampliar, completar, corregir, e incluso refutar el testimonio de la memoria sobre el pasado, pero no podría abolirlo. ¿Por qué? Porque, nos ha parecido, la memoria permanece el guardián de la última dialéctica constitutiva de la paseidad del pasado, es decir, de la relación entre “ya no” que señala el carácter de acabado, abolido, superado, y el “haber sido” que designa su carácter originario y en este sentido indestructible. Que alguna cosa haya efectivamente sucedido, esta es la creencia antipredicativa —y hasta prenarrativa— sobre la cual reposa el reconocimiento de las imágenes del pasado y el testimonio oral. En este sentido, acontecimientos como la Shoa y los grandes crímenes del siglo xx, situados en los límites de la representación, se alzan en nombre de todos los acontecimientos que han dejado su huella traumática sobre los corazones y los cuerpos: protestan que

536. *Ibid.*, [H 4 a, 1], pág. 229.

537. *Ibid.*

538. En su reseña sobre Austerlitz, Radisch condena —al tiempo que lo advierte— el gesto benjaminiano del autor: «Las esperanzas de recuperar el pasado como un objeto precioso en el archivo del coleccionista son —dice Radisch—, en principio, nulas, y en cualquier caso se encuentran en la frontera del buen gusto. [...] Sólo hace falta seguir al flâneur de Theresienstadt en su periplo alrededor de estas antigüedades, para ver claramente que la experiencia benjaminiana del mundo, la mirada del coleccionista de tesoros, sólo puede trasladarse a un campo de concentración al precio de una ingenuidad inaudita. [...] Así, también el Holocausto encuentra su lugar en el museo de objetos perdidos, no muy lejos de los cuernos de un ciervo. I. Radisch, *op. cit.*

han sido y en virtud de ello reclaman ser dichos, explicados, comprendidos. Esta protesta, que sostiene el atestado, es del orden la creencia: puede ser impugnada, pero no refutada.»⁵³⁹

Sebald pretende facilitar este estado de rememoración, que se presenta como una de las claves de su proyecto literario. Los suyos son personajes aniquilados, destruidos, olvidados, como Austerlitz, que «siempre, hasta donde podía recordar, había estado sobre un fondo de innegable desesperación»,⁵⁴⁰ e incluso había perdido la relación con la lengua: «Si se puede considerar el 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 alguien que, por una larga ausencia, no se orienta ya en esa aglomeración, que no sabe para qué sirve una parada de autobús, qué es un patio interior, un cruce de calles, un bulevar o un puente.»⁵⁴¹ La posibilidad de la rememoración pasaría por invertir estos procesos, por dotar a las víctimas de una identidad individual hasta convertirlas en personas a las que conozcamos, que nos pertenezcan.⁵⁴² Una rememoración que puede entenderse, siguiendo a Benjamin, como esa relación utópica con el pasado, una utopía, pues, que sería función de la memoria, desde un presente que busca recuperar, como el coleccionista, retornar a la vida aquello que ha sido abandonado o sacrificado. El sueño de felicidad sólo puede construirse sobre las esperanzas truncadas del pasado: no se trata de evocar el pasado sino de transformarlo.⁵⁴³ Precisamente en la obra de arte se da la posibilidad de ese gesto rememorativo, pues nos ofrecen una construcción entre pasado y presente, más allá de la causalidad o la analogía, en la que se manifiesta el deseo

539. P. Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, págs. 647 y 648.

540. Sebald, *Austerlitz*, pág. 128.

541. *Ibid.*, pág. 126.

542. A. Williams, «'Das Korsakowsche Syndrom': Remembrance and Responsibility in W. G. Sebald», pág. 75.

543. Véase el capítulo «El tiempo de la posibilidad» del presente estudio.

«inclinarse sobre el desastre, vendar las heridas y resucitar a los muertos»,⁵⁴⁴ un deseo que coincide con el del ángel de la historia benjaminiano. La reivindicación de la memoria individual de todas aquellas víctimas de la injusticia y la destrucción que encontramos en las ficciones de Sebald no apunta, sin embargo, a ninguna trascendencia de la historia. Precisamente, y siguiendo a Benjamin, en la exposición de las vidas individuales, esos «desechos de la historia» olvidados, puede vislumbrarse el devenir en su totalidad. Su obra aspira al mismo deseo imposible del ángel de la historia, un deseo que es la presencia misma de la obra, el ser-ahí de la obra, que interrumpe la vorágine de olvido y restituye y transfigura el pasado en el acto mismo de la escritura, que pasa a ser una lectura «de aquello que nunca fue escrito».

544. W. Benjamin, *GS*, I, 2, pág. 697.

3.2. Más acá de la historia, más acá de la ficción: ausencias

Dice Benjamin que «toda gran obra de arte supera los límites del género. Una gran obra de arte es la que funda un género o termina con él».⁵⁴⁵ La prosa de Sebald escapa a las distinciones de géneros tradicionales. Su originalidad ha dado pie a multitud de denominaciones e interpretaciones, algo que apunta, sin duda, a la novedad que ha supuesto en el universo narrativo contemporáneo. Peter Craven sitúa a Sebald, por su peculiar manera de unir realidad (*fact*) y ficción (*fiction*), dentro de un género nuevo, la *faction*.⁵⁴⁶ Asimismo, Joyce Hackett proclama que el autor «ha reinventado el diario convirtiéndolo en su género propio».⁵⁴⁷ Otros, al intentar definir su escritura hablan de «monismo literario»⁵⁴⁸ o «hibricidad genérica»⁵⁴⁹. También hay, sin embargo, quien, ante tal indeterminación, condena su escritura, como Iris Radisch, que, al hablar de *Austerlitz*, dice que se trata de una «no-novela», cuyo protagonista es «medio ficción, medio realidad».⁵⁵⁰ Medio ficción, medio realidad: de ahí resulta una escritura en la que «a cada página se siente lo

545. W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, pág. 27. En relación a la influencia de las ideas estéticas de Benjamin en su concepción de la historia, véase el apartado 3.2 del presente estudio.

546. P. Craven, «W. G. Sebald: Anatomy of faction». Otros autores también han caracterizado la prosa de Sebald en este sentido. Véase J. J. Long, «History, Narrative and Photography in W. G. Sebald's Die Ausgewanderten» en *Modern Language Review*, págs. 117-137; C. Bere, «The Book of Memory: W. G. Sebald's The Emigrants and Austerlitz», en *Literature Review* 46, págs. 184-192.

547. Citado en M. McCulloh, *op. cit.*, p.xx.

548. *Ibid.*

549. J. J. Long, «Introduction to W.G. Sebald - A Critical Companion», en J. J. Long and A. Whitehead (eds.), *W.G. Sebald - A Critical Companion*, p. 4.

550. I. Radisch, *op. cit.*

más persistente y siniestro».⁵⁵¹ ¿Se trata de ficción? ¿De literatura de viajes? ¿O acaso de historia? Su narrativa integra el reportaje, las memorias, la crítica de arte, la crónica social, el ensayo literario, las anécdotas personales, la fotografía... De nuevo se impone la pregunta: ¿ficción o historia? Y aunque quizá no importe tanto la respuesta como el hecho de que haga emerger la pregunta, una posible réplica podría ser que se dedica a la escritura de la historia en el más pleno sentido benjaminiano. Así pues, ni ficción ni historia, sino ficción e historia, escritura de la historia, construcción de la historia, representación de la historia.

Frente al empirismo acumulativo de la historiografía, la construcción de la obra de arte que se hace cargo del pasado ofrece un saber que se abre a la comprensión y a la ética. Aristóteles ya había definido en su *Poética* la fabula como un juego de saber que crea estructuras inteligibles, ordenaciones de las acciones imitadas, y en ningún caso simulacros o engaños. De ahí que Aristóteles establezca la superioridad de la poesía frente a la historia, pues ésta se ve condenada a presentar los acontecimientos según su orden empírico. Algo que, sin duda, no agrada demasiado a los historiadores, pues «la clara división entre realidad y ficción es también la imposibilidad de una racionalidad de la historia y de su ciencia», como dice Rancière. Y añade: «Lo real debe ser ficcionado para ser pensado».⁵⁵² Eso no significa, sin embargo, que todo sea relato, una proclama ante la que se pierden por igual positivistas y deconstruccionistas. En este sentido, aclara: «La soberanía estética de la literatura no es, por tanto, el reinado de la ficción. Es, por el contrario, un régimen de indistinción tendencial entre la razón de las ordenaciones descriptivas y narrativas de la ficción y las correspondientes a la descripción y la interpretación de los fenómenos del mundo histórico. [...] La cuestión no es decir que todo es ficción. La cuestión es constatar que la ficción de la era estética ha definido modelos de conexión entre presentación de hechos y formas de

551. A. Isenschmid, «Prosa zwischen Protokoll, Zitat und Traum. Melancolia: W. G. Sebalds Schwindel. Gefühle», *Die Zeit*, 21 de septiembre de 1990, pág. 75.

552. J. Rancière, *op. cit.*, págs. 61 y 65.

inteligibilidad que difuminan la frontera entre razón de los hechos y razón de la ficción.»⁵⁵³ La cuestión, por lo tanto, no pasa por identificar la historia con las historias que contamos, sino por distinguir claramente que «la política y el arte, como los saberes, construyen “ficciones”, es decir, reordenamientos materiales de signos e imágenes, de las relaciones entre lo que se ve y lo que se dice, entre lo que se hace y lo que se puede hacer.»⁵⁵⁴

Eso no significa, pues, que nos enfrentemos a la realidad como si de una ficción se tratara, sino que la ficción nos permite pensarla, que la ficción es y da lugar a la reflexión. El problema, tal y como Sebald analiza en su estudio sobre Döblin,⁵⁵⁵ surge cuando la ficción se convierte en mito y cae en la «tentación de hacer desaparecer los horrores reales de su tiempo mediante el artificio de la abstracción y el vértigo metafísico»,⁵⁵⁶ cuando la potencia reflexiva se deja llevar por la fuerza irracional del mito ante la violencia y el horror. Como dice Kermode en *The Sense of an Ending*: «Es necesario distinguir entre mito y ficción. Las ficciones pueden degenerar en mitos cuando se las considera conscientemente como ficticias. En este sentido, el antisemitismo es una ficción degenerada en mito, y *Lear* una ficción. El mito opera dentro de los esquemas del ritual, el cual presupone una explicación total y adecuada de las cosas tal como son y eran: es una secuencia de gestos radicalmente inmodificables. Las ficciones están para descubrir las cosas, y cambian al cambiar las necesidades de dar sentido.»⁵⁵⁷ La crítica de Sebald a la incursión en el mito por parte de Döblin en sus imágenes de destrucción puede entenderse,

553. *Ibid.*, pág. 63 y ss.

554. *Ibid.*, págs. 66 y 67.

555. Véase Sebald, *Der Mythos der Zerstörung im Werk Alfred Döblins*. McCulloh, por ejemplo, identifica la influencia de Benjamin en este trabajo de Sebald, aunque estaría sugiriendo que con sus ficciones, el escritor responde acriticamente al mito de la destrucción: «Para Sebald, las escenas apocalípticas de Döblin representan una ‘ilustración exacta del nuevo concepto de historia que ya no se basa en la idea de progreso, como el antiguo concepto burgués, sino en la noción de una catástrofe que se autoperpetúa.» M. McCulloh, *op. cit.*, pág. 148. Otros, como Morgan, reprochan al autor que se complazca en un imaginario apocalíptico. P. Morgan, “The Sign of Saturn: Melancholy, Homelessness and Apocalypse in W. G. Sebald’s Prose Narratives”, *German Life and Letters*, pág. 76.

556. Sebald, *Sobre la historia natural de la destrucción*, pág. 59.

557. F. Kermode, *The Sense of an Ending*, pág. 39.

pues, de manera análoga a la crítica que Benjamin dirigió a los surrealistas.⁵⁵⁸ La imagen dialéctica es despertar, es el momento en el que pasado y presente crean una constelación, un montaje que debe entenderse en el mismo sentido de las ficciones de Sebald, y que como éstas, se ofrece como un peligroso momento de legibilidad, de conocimiento, y no como una fascinación ante la catástrofe. La exploración de Sebald se enfrenta y a la vez interviene en las dinámicas de la historia, ya que éstas en ningún caso pueden sustituir a la memoria. No podemos reclamarle a la exposición historiográfica positivista del pasado una dimensión ética, «no podemos esperar que la historiografía nos transmita las experiencias o mida las dimensiones morales de una historia atroz. Eso es lo que se le exige al arte y a la literatura. Ello es consecuencia de la cientificación de la escritura de la historia [...] La historia se ha convertido en investigación. La memoria se ha convertido en una tarea del arte [...] No sólo se le exige información, sino también imaginación, representabilidad».⁵⁵⁹

«*A quoi bon la littérature?*», se plantea Sebald al iniciar su discurso en la inauguración de la Stuttgarter Literaturhaus.⁵⁶⁰ Se trata de una pregunta que recorre toda la obra del autor, pues sin duda la suya es una narrativa profundamente comprometida con la responsabilidad ética y las posibilidades estéticas del discurso literario. «Quizá sólo para que recordemos y entendamos que existen extrañas conexiones que la lógica causal no puede explicar»,⁵⁶¹ responde. La narrativa de Sebald reconceptualiza los límites entre el tiempo, el espacio y la memoria, «aunque no siempre necesariamente de acuerdo a un sistema que sea explicable racionalmente. Las suyas son narraciones de la conjetura; los intentos de explicación siempre van precedidos por un dubitativo «quizá», un indeciso «a mí me parece» o un sugestivo «podría ser». A través de lo que podrían ser coincidencias, el individuo descubre su identidad

558. Véase el capítulo «Imagen y origen: la escritura de la historia» de este estudio.

559. G. Seibt, «Sprachlos im Feuersturm. Luftkriegs-Literatur, Holocaust-Mahnmal: Was können Kunst und Dichtung zur historischen Erinnerung beitragen», *Berliner Zeitung*, 14/15 de febrero 1998, citado en A. Williams, *op. cit.*, págs. 72 y 73.

560. Sebald, *Campo Santo*, «Ein versuch Restitution», pág. 247.

561. *Ibid.*

y encuentra conexiones con un marco histórico más amplio. Es más, a través de la literatura, «en concreto a partir de narrativas no lineales, puede llegarse a esos hallazgos no racionales o incluso epifanías».⁵⁶² Más allá del tiempo homogéneo y vacío, la suya es una prosa que, frente a las construcciones discursivas de la historiografía clásica, se inscribe en un tiempo pleno que no atiende a la cronología, sino a las correspondencias históricas, desde un presente que acude a esa «cita secreta» con el pasado. No un pasado que se elige «a la ligera», sino un pasado que busca recuperar, reactualizar, en la propia escritura de la historia. «¿Pero de qué puede ser salvado algo que ya ha sido —se pregunta Benjamin—. No desde luego del desprestigio y del desprecio en el que ha caído, sino del ser transmitido de una determinada manera.»⁵⁶³

A quoi bon la littérature? no resulta, pues, una pregunta baladí en un autor que dedicó gran parte de su vida a la investigación académica, y concretamente a la representación y la transmisión de la destrucción, antes de escribir él mismo literatura. «Existen muchas formas de escritura —señala Sebald—; pero sólo la literatura, que va más allá del registro de los acontecimientos y de la ciencia, puede emprender un intento de restitución.»⁵⁶⁴ También el narrador de Austerlitz, dirá sobre su protagonista: «Para él, la transmisión narrativa de sus conocimientos especializados era una aproximación gradual a una especie de metafísica de la historia, en la que lo recordado cobraba vida de nuevo.»⁵⁶⁵ Se trata de una afirmación que muestra una tensión inherente a la escritura de Sebald: la relación entre historia y literatura, documento e imaginación, explicaciones racionales y desafiantes elementos irracionales. La compleja constelación de hechos históricos, de experiencias individuales y la presentación poética de tales hechos y experiencias, sin duda plantean la memoria y la representación como una preocupación central del proyecto

562. L. Wolff, «Literary historiography: W. G. Sebald's Fictions», en *Schreiben ex-patria*, pág. 317.

563. W. Benjamin, [Benjamin-Archiv, Ms 473], citado en R. Mate, *op. cit.*, pág. 316.

564. Sebald, *Campo Santo*, pág. 248.

565. Sebald, *Austerlitz*, pág. 16.

literario de Sebald. Lynn Wolff denomina a esta reescritura de la historia que incorpora fuentes que habían sido ignoradas o subestimadas «historiografía literaria»,⁵⁶⁶ un escritura que ofrece nuevas perspectivas sobre la historia y sobre la manera de contarla o, mejor dicho, construirla, privilegiando el discurso literario para acercarse, traducir y representar experiencias, emociones, acontecimientos. La dialéctica entre el recuerdo de la vivencia individual y la historia, una historia ajena a la perpetuación del anonimato de sus integrantes, hace de la literatura el lugar de esa posibilidad de restitución de la que habla Sebald, una dialéctica que sin duda se encuentra ya en Benjamin, y que se deja traslucir en su concepción de la historia natural y su relación con las ruinas. «La oscuridad no se desvanece sino que se espesa al pensar lo poco que podemos retener, cuántas cosas y cuánto caen continuamente en el olvido, al extinguirse cada vida, cómo el mundo, por decirlo así, se vacía a sí mismo, porque las historias unidas a innumerables lugares y objetos, que no tienen capacidad para recordar, no son oídas, descritas ni transmitidas por nadie.»⁵⁶⁷ La historiografía literaria de Sebald no sólo ofrece una representación de la historia sino que a la vez es consciente de la dificultad y de los retos de tal representación y se muestra como una reflexión sobre esta voluntad de representación, en la que resuena otra de las conocidas sentencias adornianas: «La noción de cultura después de Auschwitz es ilusoria y contradictoria, y cada creación que está por venir debe pagar un alto precio por ello. Pero precisamente porque el mundo ha sobrevivido a su propia destrucción, necesita sin embargo del arte como su inconsciente historiográfico.»⁵⁶⁸

El propio Sebald sabe del reto que supone para la representación dar cuenta del horror y la muerte, «la historia de la persecución, la denigración de las minorías».⁵⁶⁹ En una entrevista, declaró que «uno de los problemas fundamentales de la escritura es el traducir el horror (*das Grauen*) en palabras; se

566. L. Wolff, *op. cit.*, pág. 318.

567. Sebald, *Austerlitz*, pág. 28.

568. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, GS, 10.2, pág. 506.

569. M. Silverblatt, «Interview with W. G. Sebald», *Bookworm*, 6 de diciembre, 2001.

ha convertido en un problema especialmente acuciante para los autores del siglo xx, del mismo modo que lo ha sido en el pasado». ⁵⁷⁰ Sebald es consciente de la dificultad y de los límites de la representación de la catástrofe, ⁵⁷¹ y en sus escritos se manifiesta su escepticismo ante la ficcionalización y la estetización. «Incluso célebres pintores de batallas navales como Sotrck, Van der Velde o De Louthembourg [...] no son capaces, pese a una evidente intención realista, de transmitir una impresión verídica de lo que debió de haber sucedido [...] La realidad del dolor sufrido y toda la labor de destrucción supera con mucho nuestra fantasía.» ⁵⁷²

«Me horrorizan las formas baratas de ficcionalización. Mi medio es la prosa, no la novela.» ⁵⁷³ Frente a la catástrofe, Sebald plantea dirigir «una resuelta mirada a la realidad». ⁵⁷⁴ Cuando se trata de enfrentarse a la representación de la catástrofe, Sebald aboga por «un método literario» que atienda a lo «documental y lo concreto». ⁵⁷⁵ El uso de la documentación, y de documentación ilusoria, es parte de un todo sincrético y ecléctico que es mucho más que la suma de sus partes, que surge de la recolección de hechos y ficción, de correspondencias y disparidades. Pero no sólo se plantean cuestiones epistemológicas sino también éticas, pues el cómo procesamos aquello que sabemos del pasado depende de cómo llegamos a saber lo que sabemos. «El ideal de lo verdadero, decidido en su objetividad al menos durante largos trechos totalmente carentes de pretensiones, se muestra, ante la destrucción total, como el único modo legítimo para proseguir la labor literaria. A la inversa, la fabricación de efectos estéticos o pseudoestéticos con las ruinas del mundo aniquilado es un proceso en que la literatura pierde su justificación.» ⁵⁷⁶ Esa voluntad de verdad que atraviesa la escritura de Sebald apunta a la verdad

570. S. Siedenberg, 'Anatomie der Schwermut: Interview mit W. G. Sebald' en F. Loquai, (ed.), *op. cit.*

571. Sobre los límites de la representación, véase S. Friedlander, *Probing the Limits of Representation*.

572. Sebald, *Los anillos de Saturno*, pág. 88.

573. S. Löffler, «Wildes Denken? Gespräch mit W. G. Sebald», en F. Loquai, (ed.), *op. cit.*

574. Sebald, *Sobre la historia natural de la destrucción*, pág. 60.

575. *Ibid.*, págs. 67 y 68.

576. *Ibid.*, pág. 62.

de la historia que se revela en la de los vencidos. Sebald declara temer lo melodramático,⁵⁷⁷ intenta evitar el «sensacionalismo y el melodrama»⁵⁷⁸ y dice ser muy consciente del peligro de usurpar existencias ajenas. Sabe de la responsabilidad de mantenerse lo más cerca posible de lo que ocurrió, sabe del peligro de emplear la destrucción y el trauma para crear un efecto estético que no sólo traicionaría a las víctimas sino que incurriría en la distorsión. Aun así, las historias de Sebald versan sobre la memoria y el trauma, lo real y lo imaginario, la relación entre los vivos y los muertos, pero sus narradores, reflejando los propios dilemas de Sebald, no pueden más que ser conscientes de la ardua tarea que supone la escritura de la historia y se ven continuamente atormentados por los escrúpulos. El narrador de *Los emigrados*, cuando habla sobre su tarea de escribir la historia de Max Feber, dice: «Fue una empresa sumamente penosa, que a menudo no avanzaba ni un ápice durante horas y días y no pocas veces incluso retrocedió, y en la que sin cesar me atormentaba una escrupulosidad que se manifestaba cada vez con mayor insistencia y me paralizaba más y más. Tal escrupulosidad se refería tanto al objeto de mi relato, al que no creía poder —por muchas vueltas que le diera— hacer justicia, como también al carácter cuestionable del oficio de escribir en general.»⁵⁷⁹ Al igual que para el historiador benjaminiano, la cuestión no es sólo recuperar el pasado, sino salvarlo; pero no únicamente del olvido, pues si el recuerdo se conformara con la mera conmemoración de los fracasos y las víctimas, no haría más que relegarlos al conformismo de la tradición: «La forma en que honramos el pasado convirtiéndolo en una “pequeña herencia” es más funesta de lo que sería su pura y simple desaparición.»⁵⁸⁰ Sebald y sus narradores son conscientes de ese peligro y se debaten entre la necesidad de escribir para salvar a los muertos y el daño irreparable de la distorsión. Sus narradores no diferencian entre historia y memoria e incluso cuestionan si existe una clara

577. S. Cramer, *Der Spiegel*, n° 11, 12 marzo 2001, págs. 228-234.

578. *Ibid.*

579. Sebald, *Los emigrados*, pág. 277 y 278.

580. W. Benjamin, *GS*, I, 3, pág. 1242.

distinción entre éstas;⁵⁸¹ desafían a los historiadores y a la historia al crear un vínculo entre pasado y presente, esa imagen dialéctica que hace saltar el curso continuado de la historia y que, según Benjamin, da lugar al verdadero objeto histórico. Se trataría de «llegar poco a poco a una realidad nueva a través de lo que es puramente irreal», pues «en la historiografía ya se señalan las ventajas indiscutibles de un pasado ficticio».⁵⁸²

La imagen del pasado pasa como un relámpago, y quizá por eso los narradores de Sebald puedan parecer historiadores poco fidedignos, infructuosos, atormentados por la incertidumbre, pero es porque no pueden establecer una verdad, están más allá de ese pasado que no ha de escapárseles. El ejercicio del recuerdo de sus narradores y personajes, reales y ficticios, resulta un gesto que requiere un esfuerzo, e incluso «desgarramiento» y «vergüenza».⁵⁸³ Sus narradores la mayor parte de las veces están relatando, citando, la historia que les contó otro, presentándose como un testimonio indirecto, testafierro de las historias que le han sido confiadas y encargado de transmitir las. Como la historia de Paul Bereyter⁵⁸⁴ que aparece en *Los emigrados*, que Lucy Landau le cuenta al narrador. Las huellas de la destrucción son discontinuas y recuperar una experiencia traumática siempre requiere de un ejercicio de la imaginación y a la vez supone una lucha contra el olvido. El propio Austerlitz necesita reconstruir su memoria después de haber olvidado su viaje en el *Kindertransport* y su primera lengua. Y al recordar, se da cuenta de «qué poca práctica tenía en recordar y cuánto, por el contrario, debía de haberme esforzado siempre por no recordar en lo posible nada y evitar todo lo que, de un modo u otro, se refería a mi desconocido origen».⁵⁸⁵ Del mismo modo, los

581. Jean-Luc Nancy, por ejemplo, no estaría de acuerdo con tal indistinción. Nancy considera que una vez que el historiador se apropia de la memoria ésta deja de ser memoria para convertirse en historia, algo bien distinto. Véase «Finite History» en D. Carroll (ed.), *The States of «Theory»: History, Art, and Critical Discourse*, pág. 166. Otros, como Le Goff, consideran que la memoria es el material «en bruto de la historia». Véase J. Le Goff, *History and Memory*, 1992, pág. XI.

582. Sebald, *Los anillos de Saturno*, pág. 80.

583. Sebald, *Austerlitz*, pág. 140.

584. Que lleva el mismo apellido que un antiguo maestro de Sebald, como cuenta en «Moments musicaux», *Campo Santo*, pág. 226.

585. *Ibid.*, pág. 142.

protagonistas de *Los emigrados*, por ejemplo, son conscientes de su deseo de olvido, y se sienten atormentados por ello y la vez por su incapacidad para hacerlo. «Por mucho que hiciera yo consciente o inconscientemente para inmunizarme frente al sufrimiento padecido por mis padres y frente al mío propio, y por mucho que temporalmente lograra quizá conservar el equilibrio psíquico en mi retraimiento, la desgracia de mi noviciado juvenil había arraigado tan profundamente en mí que más tarde pudo volver a brotar, echar flores malignas y formar encima de mí el techo de hojas venenosas que tanto ha ensombrecido y oscurecido mis últimos años.»⁵⁸⁶

Los narradores de Sebald son los herederos de la historia de los vendidos, recolectan y coleccionan los recuerdos de otros, personales o documentales. Sus obras buscan «las huellas del dolor» que, como dice Austerlitz, «atravesaban la historia con finas líneas innumerables».⁵⁸⁷ En la estación de Amberes, Austerlitz se pregunta «combien des ouvriers périssent, lors de la manufacture de tels miroirs, de malignes et funestes affectations à la suite de l'inhalation des vapeurs de mercure et de cyanida»,⁵⁸⁸ busca hacerse «una idea de la historia de la persecución, que mi sistema de prevención había mantenido tanto tiempo alejada de mí y que ahora [...] me rodeaba por todas partes».⁵⁸⁹ Sebald interpreta los restos, los edificios y las obras, pues bien sabe que «no hay ningún documento de cultura que no sea de barbarie». Como sugiere McCulloch, los libros de Sebald podrían leerse como si se tratara de la historia de un crimen.⁵⁹⁰ Todos ellos se refieren al holocausto tangencial o directamente, como en *Los emigrados*, a las atrocidades belgas en el Congo o las inglesas en China durante el colonialismo, la batalla de Waterloo, la pesca sistemática y cruel del arenque o las guerras de Yugoslavia como en *Los anillos de Saturno*, pero también a crímenes desconocidos que salen en los periódicos

586. Sebald, *Los emigrados*, pág. 230.

587. Sebald, *Austerlitz*, págs. 17 y 18.

588. *Ibid.*

589. Sebald, *Austerlitz*, pág. 200.

590. M. McCulloch, *op. cit.*, pág. 10.

cos, como en *Austerlitz*. Todos estos crímenes se integran en la propia historia del narrador. El peso de la historia que cargan sus narradores manifiesta el carácter ficcional del pasado, una indistinción entre imaginación e historia que recuerda al lector que toda narrativa, historia y ficción, está marcada por la interpretación, que siempre viene de la mano de un narrador, ya se trate de una autobiografía, de la voz de un biógrafo, de un historiador o de un autor literario.

El más allá de la frontera de los géneros que pone en juego la escritura de la historia que se da en la obra de Sebald hace de la imaginación un factor esencial. La imaginación se erige en imperativo ético,⁵⁹¹ y es la figura del testimonio la que nos impele a imaginar. A través de su técnica narrativa, con la problematización de la historiografía, la narración, la identidad, la memoria, con la explotación del poder del fragmento, del espacio, del destello o fulgor, Sebald aboga por una emancipación y un fortalecimiento del lector en su relación con la lectura,⁵⁹² que facilite la tarea de la rememoración, de la iluminación profana. Su delicado trabajo documental, su acumulación de fotografías, diarios, recortes de periódico, a la vez que las repeticiones y las redes semánticas que crea en cada uno de sus textos y entre ellos,⁵⁹³ invitan al lector a compartir estas conexiones y coincidencias —«coincidencias semejantes [que] suceden con mucha mayor frecuencia de lo que sospechamos porque todos nosotros nos movemos, uno tras otro, a lo largo de las mismas calles designadas por nuestra procedencia y nuestras esperanzas»—,⁵⁹⁴ a la vez que requiere de éste una lectura atenta. Requiere de su fantasía, que es «el don de interpolar dentro de lo infinitamente pequeño, de inventarle una

591. Véase el capítulo «El imperativo de la representación» del presente estudio.

592. A. Williams, *op. cit.* pág. 74.

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

594. Sebald, *Los anillos de Saturno*, pág. 194.

plenitud nueva, compacta, a cada intensidad que se traduzca en extensión».⁵⁹⁵ La memoria se compromete con el pasado sin distinguir entre historia y ficción, una distinción que se difumina aún más cuando la memoria se entrega a la alucinación, el sueño y la imaginación. Los narradores y los personajes sebaldianos se esfuerzan por descubrir las diferencias entre el recuerdo de un acontecimiento y el de un sueño o todo aquello que puedan haber leído, oído o visto. «Probablemente son recuerdos soterrados que generan la curiosa suprarrealidad que se ve en los sueños. Pero tal vez sea algo diferente, algo nebuloso y misterioso, a través de lo que, en sueños, paradójicamente, todo aparece con mucha mayor claridad. [...] En la travesía de los espacios oníricos, ¿hace falta más o menos entendimiento del que uno se lleva consigo a la cama?»⁵⁹⁶ Alucinaciones, sueños y recuerdos parecen indisolubles. Si el vínculo entre recuerdo e imaginación «es tan antiguo como la filosofía occidental»⁵⁹⁷ quizá sea porque éstos son indisolubles. El problema al que se enfrentan todos los narradores sebaldianos es que todas las versiones del pasado «no son capaces, pese a una evidente intención realista de transmitir una impresión verídica».⁵⁹⁸ Los acontecimientos pasados no se acomodan ordenadamente en la memoria a la espera de ser llamados o empleados, pues la memoria no es «un instrumento para explorar el pasado, sino un médium».⁵⁹⁹

La narrativa de Sebald pone en duda, en cualquier caso, la necesidad de distinguir entre historia y ficción, entre memoria e imaginación. Sus ficciones arremeten contra la idea de que los acontecimientos históricos pueden distinguirse objetivamente de las distorsiones de la memoria personal. Sebald adopta una postura ética al no presentar la historia como un continuo, como una narración aparentemente objetiva de acontecimientos reales. Sitúa sus textos en el presente, en el ahora de la cognoscibilidad, con un narrador que

595. W. Benjamin, *Dirección única*, pág. 58.

596. Sebald, *Los anillos de Saturno*, págs. 79-80.

597. P. Ricoeur, *Memoria, historia, olvido*, pág. 7.

598. Sebald, *Los anillos de Saturno*, págs. 86 y 87.

599. W. Benjamin, *GS*, IV, págs. 400 y 401.

está escuchando o que se encuentra a la zaga de un pasado siempre difícil de alcanzar.⁶⁰⁰ La escritura de Sebald se presenta como una crítica a los límites de la representación histórica, a la vez que como un acto de resistencia frente a la catástrofe. «Los restos supervivientes de la historia son la única manera de acceder al pasado.»⁶⁰¹ Como el historiador benjaminiano que se sabe responsable del pasado, en Sebald, la escritura, el testimoniar de la catástrofe y de los vencidos de la historia, se presenta como un imperativo ético, aunque testimoniar por el otro sea epistemológicamente imposible. Pero testimoniar no significa hablar por el otro: se trata de dar cuenta de las ausencias que pueblan el presente.

Más allá de las versiones o perspectivas, en la representación de la historia se impone una distinción irrecusable, que pone en juego la figura del testimonio: aquella entre víctimas y supervivientes. «Así que esto, piensa caminando lentamente en círculo, es el arte de la representación de la historia. Se basa en una falsificación de la perspectiva. Nosotros, los supervivientes, lo vemos todo desde arriba, vemos todo al mismo tiempo y sin embargo no sabemos cómo fue. [...] ¿Nos encontramos sobre una montaña de muertos? ¿Acaso nuestro observatorio, en definitiva, no es más que esto? ¿Se obtiene desde un lugar semejante la tantas veces citada perspectiva histórica?»⁶⁰² No, no sabemos cómo fue, únicamente podemos imaginar, la nuestra es una perspectiva indefectiblemente falsa. Sólo podemos dar cuenta de la ausencia de testimonio, del verdadero testimonio, la del hundido que ya nunca podrá decir.⁶⁰³ Sebald identifica a las víctimas de la historia, pero no sólo a aquellas de la historia alemana, sino a todas esas figuras aisladas e idiosincrásicas atravesadas por algún acontecimiento catastrófico de carácter histórico o personal que prosiguen su existencia en una zona gris entre la vida y la muerte. Eso no

600. Sobre las similitudes y diferencias entre Sebald y el director de *Sboa* Claude Lanzmann, véase M. Anderson, «The Edge of Darkneses On W. G. Sebald», *October*, págs. 102-121.

601. *Ibid.*

602. Sebald, *Los Anillos de Saturno*, pág. 134.

603. Véase el capítulo «La ética del testimonio» del presente estudio.

significa que Sebald oculte su identidad alemana tras estos personajes, como si se tratara de una relación convencional entre el autor y el protagonista. Todos los libros de Sebald se basan en esta relación desequilibrada entre un protagonista, cuyo relato está profusamente documentado, que constituye la mayor parte de la historia, y un narrador lacónico, casi invisible a quien se le cuenta la historia. Del mismo modo que los «periscópicos» monólogos en prosa de Thomas Bernhard, sus textos se basan en relatos contados, en fuentes segundas, ponen en escena el habla de otra persona.⁶⁰⁴ Pero a diferencia de los encuentros claustrofóbicos de Bernhard, en que los personajes se ven más o menos condenados a su «austricidad», las historias de Sebald generan una sutil interacción de identidades en la que nadie es realmente portador de una nacionalidad. Por supuesto, cuando el protagonista es una víctima judía de la agresión alemana, la función de este narrador alemán adquiere una especial intensidad. No ofrece disculpas ni expresa vergüenza, parece neutral, incluso impasible. Pero escucha. A veces hace todo lo posible para recuperar historias de vida que de otro modo habrían desaparecido en álbumes de familia y oscuros archivos. El lector puede sentir su interés, su atención (*Aufmerksamkeit*): aquello que Benjamin, citando a Malebranche, llamaba «la oración natural del alma»,⁶⁰⁵ que sin embargo no recae en la empatía.

Los narradores de Sebald no pretenden apropiarse sino que se hacen cargo de un pasado, aun y no haberlo vivido en primera persona. Funcionan como testimonio de una experiencia imposible de narrar por ese otro que ya no está. No narran por ese otro que sucumbió ante la destrucción, sino que narran su ausencia: dan testimonio de su imposibilidad de testimoniar, leen aquello que nunca fue escrito. Y sin embargo, el propio Sebald escribe en *Sobre la historia natural de la destrucción*: «Cuando veo fotografías o documentales sobre la guerra, es como si, por decirlo de algún modo, yo proviniera de és-

604. En su ensayo sobre Thomas Bernhard, «Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke» pags. 103-14, Sebald utiliza el término «periscópico» para describir su uso característico de citas sin citar.

605. W. Benjamin, *GS*, II, pág. 432.

tos, y me siento como si desde allí, de esos horrores que yo no viví, se alzara una sombra sobre mí, de la que nunca acabaré de deshacerme.»⁶⁰⁶ Encontramos un narrador alemán cuya biografía corresponde «casi exactamente» a la de su propia vida (como señala Sebald)⁶⁰⁷ y cuya principal función narrativa es escuchar y dar testimonio.

Esta misma sensación de hallarse bajo la sombra de algo nunca experimentado expresan los narradores sebaldianos. Es en el espacio de la rememoración, como topos en el que se libra una tensión entre presente y pasado, fenómeno liminar que se da en la propia imagen dialéctica, donde Sebald sitúa sus historias. En el gesto de la rememoración se rompe la continuidad, el pasado disloca el presente, y en ese reconocimiento tiene lugar «el pequeño milagro de la memoria».⁶⁰⁸ La tarea del historiador pasa por algo así como una traducción de las ausencias, por un nombrar aquello que ya no está presente; una traducción que, como siempre, está condenada a una traición necesaria, entre el lenguaje y el objeto, entre las lenguas, y que requiere del esfuerzo de la imaginación, medio heurístico que da lugar a la transferencia a un presente nuevo y a la propia legibilidad, tanto del pasado como del presente. «Nuestra dedicación a la historia, según la tesis de Hilary, era una dedicación a imágenes prefabricadas, grabadas ya en el interior de nuestras mentes, a las que no hacemos más que mirar mientras la verdad se encuentra en otra parte, en algún lugar apartado todavía no descubierto por nadie.»⁶⁰⁹ La representación histórica se sitúa precisamente en ese plano de tensiones que Platón, ya en el *Fedro*, con la invención de la escritura como *pharmakon*, remedio contra el olvido y a la vez veneno de la memoria, había detectado. La alteridad se presenta como constituyente del género histórico, y por lo tanto de la identidad del historiador.⁶¹⁰ Michel de Certeau, en sus investigaciones sobre el siglo XVII,

606. Sebald, *Sobre la historia natural de la destrucción*, págs. 77 y 78.

607. S. Cramer, «Ich fürchte das Melodramatische», *Der Spiegel*, 12 de marzo del 2001.

608. P. Ricoeur, *op. cit.*, pág. 495.

609. Sebald, *Austerlitz*, pág. 75.

610. F. Dosse, *Paul Ricoeur – Michel de Certeau. La historia, entre el decir y el hacer*, pág. 25.

ubica precisamente en ese lugar imposible, el de la ausencia y la alteridad del pasado, el discurso histórico: «Se me escapaba o, mejor, comenzaba a advertir que se me escapaba. De esos momentos, siempre repartidos en el tiempo, data el nacimiento del historiador. Esa ausencia era lo que constituía el discurso histórico.»⁶¹¹ No se trata, pues, de una presentación del pasado «tal y como fue», sino de una construcción: «No se trataba de que ese mundo antiguo y pasado se moviera. Ese mundo ya no se movía. Lo removíamos.»⁶¹² Como el historiador benjaminiano que actúa como un coleccionista, Certeau dice que «en historia, todo comienza con el gesto de poner aparte, de reunir, de cambiar así en ‘documentos’ ciertos objetos distribuidos de otra manera».⁶¹³ Y como el historiador benjaminiano que va a la zaga de los deshechos, el historiador «trabaja en los márgenes. En ese sentido, se convierte en un vagabundo».⁶¹⁴ Es esa tensión entre aquello que siempre se escapa y la pretensión de hacer presente la ausencia, la que pone en movimiento el propio conocimiento histórico. La escritura de la historia se presenta como ritual funerario,⁶¹⁵ una escritura performativa por su papel de construcción de una tumba para el muerto. La escritura de la historia, al representar a los muertos a través de un itinerario narrativo, «de abre así al presente un espacio propio; ‘marcar’ un pasado es hacerle un lugar al muerto, pero también redistribuir el espacio de los posibles».⁶¹⁶ La escritura de la historia encuentra su fundamento «precisamente en lo que esconde: los muertos de los que habla se convierten en el vocabulario de una tarea que debe emprenderse».⁶¹⁷ Esa tarea es la que emprende Sebald en su escritura de la historia como rememoración.

3.3. De la melancolía: resistencia y responsabilidad

611. M. de Certeau, «Histoire et structure», *Recherches et Débats*, pág. 168.

612. *Ibid.*

613. M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, pág. 84.

614. *Ibid.*, pág. 91.

615. *Ibid.* pág. 100.

616. *Ibid.*, pág. 118.

617. *Ibid.*, pág. 101.

Con tan solo leer dos o tres frases, el lector de la obra de Sebald se sumerge en una atmósfera melancólica. «En aquel entonces, hablo de octubre de 1980, con la esperanza de salir de una época especialmente mala mediante un cambio de lugar, había salido de Inglaterra, donde llevo viviendo desde hace casi veinticinco años en un condado casi siempre gris, cubierto de nubes, en dirección a Viena. Pero nada más llegar a Viena resultó que los días, no ocupados en tareas de escritura y del jardín, según tengo por costumbre, se me hacían extraordinariamente largos, y en realidad ya no sabía adónde dirigirme.»⁶¹⁸ Pero Sebald no entiende la melancolía como un afecto negativo: «La melancolía, el reflexionar sobre la infelicidad existente, no tiene nada en común, sin embargo, con el ansia de muerte. Es una forma de resistencia. Y, a nivel artístico, su función es por completo distinta de la simplemente reactiva o reaccionaria. Cuando, con la mirada fija, se repasan las cuentas para ver cómo ha podido ocurrir eso, se ve que la motricidad del desconsuelo y la del conocimiento son idénticamente ejecutivas. La descripción de la infelicidad incluye en sí la posibilidad de su superación.»⁶¹⁹ Cabe entender esa posibilidad como un gesto materialista, con un gesto que liga con el heterodoxo materialismo histórico benjaminiano, enunciado en la tensión entre política y teología, que no es sino una ética de la posibilidad.⁶²⁰ Sin embargo, Sebald es consciente de que «la más pesada losa de la melancolía es el miedo al final

618. Sebald, *Vértigo*, pág. 31.

619. Sebald, *Pútrida Patria*, págs. 12 y 13.

620. Véase el «Fragmento teológico-político» de Benjamin. Asimismo, véase el capítulo «El tiempo de la posibilidad» de este estudio.

desesperanzado de nuestra naturaleza».⁶²¹ De la definición de Sebald trasluce también un materialismo peculiar que podría denominarse, siguiendo a Santner, «materialismo espectral» y que «sirve para registrar y archivar cierto real cuyo estatus es, paradójicamente, virtual».⁶²² Un materialismo que aúna ausencias y posibilidades. Este materialismo espectral tendría la capacidad de registrar la persistencia de un pasado sufriente que ha sido absorbido en el escenario de la historia humana, la *historia calamitatum*.⁶²³ El trabajo de Sebald sin duda apunta a esa fisura en la que lo más siniestro de la alteridad reclama significación. El narrador de *Los anillos de Saturno*, comienza su relato con tal declaración de intenciones: «Me mantuvo ocupado tanto el recuerdo de la bella libertad de movimiento como también aquel del horror paralizante que varias veces me había asaltado contemplando las huellas de la destrucción, que, incluso en esta remota comarca, retrocedían a un pasado remoto. Tal vez este era el motivo por el que [...] comencé a escribir.»⁶²⁴

Ante el «nuevo género» instaurado por Sebald, Santer ha interpretado la obra del escritor a la luz del concepto de «*creaturely life*», un concepto en el que sin duda resuenan los ecos benjaminianos.⁶²⁵ Se trata de una noción que permite entender «la manera en que los cuerpos humanos y las psiques registran los ‘estados de excepción’ que interrumpen el curso ‘normal’ de la vida social y política [...] Un modo específicamente humano de encontrarse de pleno entre los antagonismos en y del terreno político».⁶²⁶ La escritura de Sebald está profundamente influida por la idea de historia natural, un concepto que Benjamin desarrolló a lo largo de sus textos.⁶²⁷ Se trata del encuentro con la radical otredad de lo «natural», que sólo aparece como resto histórico. La

621. Sebald, *Los anillos de Saturno*, pág. 35.

622. E. L. Santer, *On Creaturely Life*, pág. XIV.

623. Sebald, *Pútrida patria*, pág. 13.

624. Sebald, *Los anillos de Saturno*, pág. 13.

625. E. L. Santer, *op. cit.*, pág. XIV.

626. *Ibid.*, pág. XIX.

627. En este sentido, el ensayo de Sebald «Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung» constituye una referencia explícita. Sebald, *Campo Santo*, págs. 69-100.

opacidad que se asocia a la materialidad de la naturaleza, su muda coseidad, se hace mucho más explícita, paradójicamente, cuando se presenta en una obra humana que se ha convertido en una ruina enigmática que supera nuestra capacidad de dotarla de sentido, de integrarla en nuestro universo simbólico. Se ofrece como un ‘excedente’ que reclama la simbolización y a la vez se resiste a ésta, que está dentro y fuera del orden simbólico. Como cuenta Austerlitz, se trata de, por ejemplo, esos «objetos de adorno, utensilios y recuerdos que, por razones imposibles de investigar, habían sobrevivido a sus anteriores poseedores y superado el proceso de destrucción, de forma que ahora sólo podía percibir entre ellos, débil y apenas reconocible, mi propia sombra». ⁶²⁸

Éste es el desconcertante punto de partida, en Benjamin, de la imaginación alegórica, al encontrarnos inmersos en la «historia natural». Ahí se pone en juego la batalla por un nuevo significado —algo así como la voluntad de poder nietzscheana— en su máxima expresión. La historia natural no se refiere al hecho de que la naturaleza también tenga una historia, sino a que los artefactos de la historia humana tienden a adquirir un aspecto de mudez, de criatura natural, en el momento en que empiezan a perder su lugar y significación, como la ruinas que quedan enredadas en la naturaleza. ⁶²⁹ Curiosamente, cuando un objeto pierde su lugar en una forma histórica de vida lo experimentamos como algo que ha quedado desnaturalizado, transformado en una mera reliquia histórica. La historia natural surge de la dual posibilidad de que la vida pueda perdurar más allá de la muerte de las formas simbólicas que la dotaron de significado, y que esas formas simbólicas puedan persistir más allá de la muerte de la forma de vida que les dio vitalidad. La historia natural opera en ese espacio entre la muerte real y la muerte simbólica, lo que Santner llama «*undead*». ⁶³⁰ Adorno, en su ensayo sobre la historia natural, apunta que se trata de «cosas que se han convertido en ajenas para nosotros,

628. Sebald, *Austerlitz*, pág. 199.

629. E. L. Santer, *op. cit.*, pág. 16.

630. *Ibid.*, pág. 17.

que no se pueden descifrar pero que se nos presentan como un enigma».⁶³¹ O tal y como le expresa al propio Benjamin en una carta en la que se refiere a la imagen dialéctica: «Al perder su valor de uso, las cosas alienadas se vacían, adquiriendo significaciones como claves ocultas. De ellas se apodera la subjetividad, cargándolas con intenciones de deseo y de miedo. Al funcionar las cosas muertas como imágenes de las intenciones subjetivas, éstas se presentan como no perecidas y eternas. Las imágenes dialécticas son constelaciones entre las cosas alienadas y la significación exhaustiva, detenidas en el momento de la indiferencia de muerte y significación.»⁶³²

La historia natural apunta a un rasgo fundamental de la vida humana, al hecho de que las formas simbólicas, alrededor de las cuales ésta se estructura, puedan vaciarse, perder su vitalidad, convertirse en una serie de significantes enigmáticos, jeroglíficos que de algún modo continúan dirigiéndose a nosotros aunque ya no poseamos la llave de su significado. La historia natural, en último término, nombra la incesante repetición de los ciclos de emergencia y desaparición de los sistemas de significación, que, para Benjamin, siempre están vinculados a la violencia mítica.⁶³³ Es en la alegoría como modo de representación donde se muestra la historia natural: «En la alegoría, la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del observador como pasaje primordial petrificado. Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o mejor dicho: en una calavera.»⁶³⁴ Como dice uno de los narradores de Sebald citando a Thomas Browne, «lo que percibimos son únicamente luces aisladas en el abismo de la ignorancia, en el edificio de un mundo traspasado por profundas sombras».⁶³⁵

La alegoría es el modo de representación de la historia natural, pues «si con el *Trauerspiel* la historia entra en escena, lo hace en cuanto escritura.

631. Adorno, «Die Idee der Naturgeschichte», en *Philosophische Frühschriften*, pág. 356.

632. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 5, 2], pág. 468.

633. E. L. Santner, *op. cit.*, pág. 17.

634. W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, pág. 159.

635. Sebald, *Los anillos de Saturno*, pág. 28.

La palabra ‘historia’ está escrita en la faz de la naturaleza con los caracteres de la caducidad. La fisonomía alegórica de la historia natural que el *Traverser-piel* pone en escena se presenta verdaderamente como ruina. Con la ruina la historia ha quedado reducida a una presencia perceptible en la escena. Y bajo esta forma la historia no se plasma como un proceso de vida eterna, sino como el de una decadencia inarrestable.»⁶³⁶ La alegoría se presenta como la forma de representación de esa experiencia de la irremediable exposición a la violencia de la historia, a la incesante repetición de la opresión. La historia, pues, se presenta en cuanto escritura, y a eso parece apuntar uno de los personajes de Austerlitz cuando se pregunta: «¿Es el escritorio quizá el lugar de los fantasmas?»⁶³⁷

Este trabajo de la memoria, sin embargo, no tiene nada de empático. Tal interrupción es la clave de la idea de redención en Benjamin. El mesianismo de Benjamin puede entenderse en relación a «la figura de lo ‘creaturely’, de vida capturada (siempre sometida al cambio y a la mutación) en el umbral del orden jurídicopolítico. Para Benjamin, la única posibilidad de una relación social, política y ética nueva y genuina en la vida humana —de creatividad genuina en este terreno— emerge allí donde este encantamiento puede ser interrumpido».⁶³⁸ Santner, al interpretar el mesianismo benjaminiano, pues, interpreta que el «despertar» al que se refiere el filósofo no debe entenderse como resurrección de los muertos, sino como «*deanimation of the undead*»,⁶³⁹ interrupción del encantamiento de las fijaciones espectrales que pueblan el espacio físico de los sujetos humanos. Un mesianismo, pues, que está estrechamente relacionado con el «desencantamiento» del que Benjamin habla en el Fragmento B de las *Tesis de filosofía de la historia*: «Sabido es que a los judíos les estaba prohibido escudriñar el futuro. La Torá y la oración les instruyen, por el contrario, en la recordación (*Eingedenken*). Ésta desencantaba (*entzau-*

636. W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, págs. 170 y 171.

637. Sebald, *Austerlitz*, pág. 211.

638. E. L. Santner, *op. cit.*, pág. 86.

639. *Ibid.*, pág. 88.

berte) el futuro [...] en ese futuro cada segundo era la pequeña puerta por la que podía entrar el Mesías.»⁶⁴⁰ La oportunidad revolucionaria de la que habla Benjamin propia del presente pasa por «la capacidad de apertura de que dispone cada instante para abrir determinadas estancias del pasado hasta ahora clausuradas. La entrada en esa estancia coincide de lleno con la acción política; y es a través de esa entrada que la acción política puede ser reconocida como mesiánica, por muy destructora que sea».⁶⁴¹ Así pues la rememoración (o recordación) se convierte en un acto de dimensiones políticas y éticas, un acto que «requiere, como parte de su construcción [...] el materialismo espectral que, como Benjamin sugiere, sólo puede ser movilizadopor la mirada melancólica».⁶⁴² Una melancolía que, frente al duelo,⁶⁴³ rechaza la pérdida del objeto por segunda vez, rechaza perder la propia pérdida, y que, paradójicamente, abre la posibilidad de construir una realidad que no demande tales pérdidas.⁶⁴⁴ Como el ángel benjaminiano, la melancolía de la mirada saturniana de Sebald se convierte en un testimonio de esa catástrofe única que acumula ruinas sobre ruinas y que aspira a la interrupción mesiánica de ésta. Un testimonio que no es sujeto de la experiencia de la destrucción, sino que precisamente por ser un testimonio es capaz de dar lugar a esa voz e imposible y abrir esas «estancias del pasado hasta ahora clausuradas», una apertura que en sí misma es «acción política».

640. Fragmento B, citado en R. Mate, *op. cit.*, pág. 297.

641. Tesis XVIIa, citada en *ibíd.*, pág. 275.

642. E. L. Santner, *op. cit.*, pág. 89. El autor sugiere que esta tensión y alianza, peculiar y frágil, entre la incursión melancólica en la «creaturely life» y el mundo de la acción y la práctica es lo que define el pensamiento benjaminiano de principio a fin.

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

644. Zizek afirma que «el duelo es algo así como una traición, el segundo asesinato del objeto perdido, mientras que el sujeto melancólico se mantiene fiel al objeto perdido en su rechazo a renunciar al vínculo con éste. Puede dársele muchos giros a este argumento, desde la perspectiva queer, que sostiene que los homosexuales son aquellos que siguen fieles a la identificación perdida o reprimida con el objeto libidinal del mismo sexo, o desde la perspectiva postcolonial/étnica, que dice que los grupo étnicos, cuando entran en el proceso capitalista de modernización y ven amenazada la especificidad de su legado por la nueva cultura global, no deberían renunciar a su tradición mediante el duelo, sino mantener un vínculo melancólico con sus raíces perdidas». S. Zizek, «Melancholy and the Act», *Critical Inquiry* 16.

Sebald se presenta como ese historiador, como ese escritor de la historia que se siente responsable del pasado. Andreas Huyssen considera que la obra de Sebald «cobra gran parte de su importancia»,⁶⁴⁵ precisamente por la relación que establece en su literatura con la política y la historia, porque va más allá de la alternativa reduccionista entre la noción de giro político o nuevo comienzo y la noción de autonomía estética.⁶⁴⁶ Sin embargo, Huyssen pone en duda la responsabilidad de Sebald como escritor de la historia y lo acusa, sobre todo en relación a sus últimos escritos, en particular en *Sobre la historia natural de la destrucción*, de «haber caído en la tentación [...] de interpretar los acontecimientos históricos más recientes simplemente como historia natural».⁶⁴⁷ A sus ojos, resulta una posición irresponsable, pues «el discurso de la historia natural de la destrucción queda demasiado ligado a la metafísica y a una filosofía de la historia apocalíptica, muy importante en la tradición alemana».⁶⁴⁸ Otros críticos comparten la postura de Huyssen, como Peter Morgan, que considera que Sebald fracasa en su intento de «hacerse cargo de la responsabilidad»⁶⁴⁹ de la historia. Para Morgan, su «melancolía de izquierdas [...] es la manifestación de una decepción extrema frente al resultado de una racionalidad cotidiana postilustrada en su faceta social, cultural y política. [Sebald] forma parte de su generación [...], cuya decepción frente al fracaso de la razón ha dado lugar a un pesimismo cultural de dimensiones religiosas».⁶⁵⁰ Sin embargo, el furor que generó la conferencia de Sebald, pu-

645. A. Huyssen, «Rewritings and New Beginnings: W. G. Sebald and the Literature on the AirWar», en *Past Presents: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, pág. 156.

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

647. *Ibid.*

648. *Ibid.*

649. P. Morgan, «The Sign of Saturn: Melancholy, Homelessness and Apocalypse in W. G. Sebald's Prose Narratives», *German Life and Letters*, pág. 91.

650. *Ibid.* Sin embargo, autores como Thomas Mann, en su controvertido ensayo *Deutschland und die Deutschen* o su novela *El doctor Faustus* arremeten contra ese modelo de artista irresponsable y muestran como el arte apolítico en realidad entra en sintonía con la barbarie irracionalista de la época. En este sentido, Sebald dice que «en *El Doctor Faustus* Thomas Mann escribió una amplia crítica histórica de un arte cada vez más inclinado a la comprensión apocalíptica del mundo. Del público para el que escribió esa novela sin duda sólo lo comprendieron unos pocos [...] No se dejaba arrastrar [el público] a la complicada cuestión de las relaciones entre ética y estética que atormentaba a Thomas Mann. Y sin embargo

blicada posteriormente en el *Neue Zürcher Zeitung* en 1997, y más adelante en el libro que lleva por título *Sobre la historia natural de la destrucción*, en el que el autor reflexiona sobre la respuesta pública que generó su conferencia, es significativo no sólo porque muestra el compromiso del autor frente a una audiencia alemana de traer a la conciencia pública una herida social traumática sino también porque revela las esperanzas que el propio Sebald deposita en la literatura al criticar la mitologización metafísica de la literatura de postguerra alemana al enfrentarse a la experiencia del trauma histórico. En realidad, el libro se basa en la reelaboración de un artículo académico publicado en 1982, «Zwischen Geschichte und Naturgeschichte». Huyssen, sin embargo, considera que entre uno y otro la filosofía de la historia de Sebald pasa de creer en la posibilidad de un aprendizaje progresivo a través de un trabajo crítico de la memoria a interpretar los acontecimientos históricos como simple historia natural.⁶⁵¹ Para Sebald, la literatura tiene una responsabilidad hacia las víctimas de experiencias traumáticas que en ningún caso puede quedar subsumida ni en el mito ni la metafísica. Porque «la literatura —escribe Sebald— no sirve, por sí sola, para descubrir la verdad.»⁶⁵² La literatura no emplea el material documental como verdad, sino como medio para «inventar la verdad». La ficción, por sí sola, no basta. Con su estrategia de documentalismo ficcionalizado, Sebald muestra que los rastros del pasado deben ser aprehendidos estéticamente, a pesar de que ese proceso de apropiación siempre se ponga en cuestión. Un ejemplo de esta estrategia podría ser la representación estética e histórica de las ruinas en el Berlín de la postguerra que aparece en *Los anillos de Saturno*. Los recuerdos que allí se presentan no son de Sebald, sino que pertenecen al exiliado Michael Hamburger. De nuevo, no nos encontramos ante la experiencia traumática de la destrucción (la guerra aérea propiamente) sino ante las ruinas que ésta ha dejado tras de sí. Estos recuerdos traen

esa cuestión hubiera sido de importancia fundamental, como sugieren las escasas trasposiciones literarias sobre la aniquilación de las ciudades alemanas». Sebald, *Sobre la historia natural de la destrucción*, pág. 55.

651. Sobre el ambivalente uso y abuso de la historia en la obra de Sebald, véase A. Fuchs, *Die Schmerzensspuren der Geschichte: Zur Poetik der Erinnerung in WG Sebalds Prosa*.

652. Sebald, *Campo Santo*, pág. 112.

consigo una meditación sobre el trabajo de la memoria, porque «en realidad no se recuerda, evidentemente. Se han demolido demasiados edificios, se han amontonado demasiados escombros, los depósitos y las morrenas son inexpugnables».⁶⁵³ Y sin embargo, quedan los edificios y los escombros concretos, quedan las ruinas, aunque «es posible que este punto ciego también sea una imagen persistente del paisaje en ruinas».⁶⁵⁴ Se trata de un pasado que solo puede recuperarse en forma de fragmento en un recuerdo cuya autenticidad está perpetuamente cuestionada, pues las ruinas, en la narrativa de Sebald, son ese espacio de interrupción, un espacio en el que la imaginación se compromete y transforma lo material, un espacio liminar en el que se sitúa el escritor, pasado y presente que apunta a la naturaleza medida de todo recuerdo y de toda escritura de la historia. La ruina, en este sentido, ilustra un trabajo de duelo, llama al lector a la tarea de la recolección del palimpsesto que alberga los rastros del pasado.

En su estudio sobre el barroco, frente a las ruinas de la historia, Benjamin dice que «no es de desdeñar, por tanto, el peligro de dejarse precipitar desde las alturas del conocimiento en las inmensas profundidades del estado de ánimo barroco. En los improvisados intentos de evocar en el presente el sentido de esta época, una y otra vez encontramos una característica sensación de *vértigo*, producida por el espectáculo de su mundo espiritual, que gira entre contradicciones».⁶⁵⁵ Así, Benjamin reconoce el «peligro» (o la «tentación, en palabras de Huyssen) del temperamento barroco para el historiador. En este sentido, Sebald dice en *Sobre la historia natural de la destrucción*, al hablar sobre la versión de Kluge sobre el bombardeo de Halberstadt: «Kluge mira hacia abajo, tanto en el sentido literal como metafórico, desde un puesto de observación superior, el campo de la destrucción. El irónico asombro con que registra los hechos le permite mantener la distancia indispensable para todo conocimiento. Pero también en él, el más ilustrado de todos los escrito-

653. Sebald, *Los anillos de Saturno*, pág. 185.

654. *Ibid.*

655. W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, pág. 56.

res, se agita la sospecha de que somos incapaces de aprender de la desgracia que hemos causado, y que, incorregibles, seguiremos avanzando por senderos trillados que vagamente guardan relación con las antiguas conexiones viarias. La mirada de Kluge a su destruida ciudad natal, a pesar de la constancia intelectual, es también la mirada horrorizada del ángel de la historia.»⁶⁵⁶ La referencia al ángel de la historia de Benjamin al hablar de Kluge, el «más ilustrado de todos los escritores», no busca, como afirma Huysen, dotar a la metafísica de Sebald de respetabilidad intelectual,⁶⁵⁷ ni la «reminiscencia esmerada de una utopía agotada».⁶⁵⁸ Sin embargo, Sebald más bien nos insta a preguntarnos qué pasaría si nos planteáramos los últimos doscientos años como una historia natural de la destrucción, y frente a ésta busca, a través de su peculiar discurso literario, la redención histórica que buscaba el ángel de la historia. Como en la segunda de las tesis benjaminianas, resuena, como parte de la ética, el anhelo de «felicidad». Como el ángel, que no puede detener la tempestad del pasado ni despertar a los muertos y recomponer lo despedazado, la escritura de Sebald tampoco puede aunque bien quisiera. Pero sí puede ejercer de mensajero para desaparecer, como los ángeles, como el propio momento de la lectura; hace una llamada a la comprensión. Sin embargo, declara tener «plena conciencia de que mis desordenadas notas no hacen justicia a la complejidad del tema, pero creo que, incluso en esa forma insuficiente, permiten cierta comprensión del modo en que la memoria individual, la colectiva y la cultural se ocupan de experiencias que traspasan los límites soportables».⁶⁵⁹ Sebald detecta, como piedra angular de la obra de Kluge, su intención didáctica.⁶⁶⁰ «Precisamente la detallada descripción que hace Kluge de la organización social de la desgracia, programada por los errores de la historia continuamente arrastrados y continuamente potencia-

656. Sebald, *Sobre la historia natural de la destrucción*, pág. 76.

657. A. Huysen, «Rewritings and New Beginnings: W. G. Sebald and the Literature on the AirWar», pág. 150.

658. A. Fuchs, *op. cit.*, pág. 168.

659. Sebald, *Sobre la historia natural de la destrucción*, pág. 86.

660. Sebald, *Campo Santo*, 98.

dos, contiene la conjetura de que una comprensión exacta de las catástrofes que sin cesar organizamos es el primer requisito para una organización social de la felicidad.»⁶⁶¹ Comprensión y aprendizaje tienen un papel fundamental, de ahí la importancia también, frente a cualquier discurso autoritario, de la tarea del lector y de la lectura, que es donde surge el sentido. Sebald pone en movimiento la historia; sus personajes y narradores, con sus peregrinaciones, no sólo traspasan las fronteras de los géneros sino que también están más allá del tiempo y el espacio. «Su rechazo de una construcción estática de la obra exige que el lector vea la historia con ojos nuevos; en particular, trae a la superficie la historia que ha quedado escondida de la mirada y nos invita a una contemplación consciente de ésta.»⁶⁶² La redención a la que apunta Sebald no surge de un impulso utópico, sino de la fructífera lectura del *Traverspiel* que hace Benjamin después de la Primera Guerra Mundial y que a su vez el escritor retoma en su propia lectura de Benjamin y Kluge en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. En ambos casos, se enfrentan a una estética tradicional que sienten que ya no es apropiada para la representación de la historia y de la situación contemporánea.⁶⁶³ Para ambos, la alegoría es un modo dialéctico de mirar, y la comprensión benjaminiana de la alegoría puede entenderse que informa la operación estética de la ruina de Sebald, una operación que está cuestionándose a sí misma constantemente.⁶⁶⁴ Como dice Benjamin, el alegorista intenta hacer justicia al objeto, pero en última instancia debe traicionarlo y devaluarlo a fin de llegar a su saber oculto. Este conocimiento imbricado en el detalle, como coercitivo ante el peligro de la estetización de la ruina, le permite a Benjamin desarrollar un método que busca preservar

661. *Sobre la historia natural de la destrucción*, pág. 73. Sebald habla en términos similares cuando habla de su propia escritura: «Tengo plena conciencia de que mis desordenadas notas no hacen justicia a la complejidad del tema, pero creo que, incluso en esa forma insuficiente, permiten cierta comprensión del modo en que la memoria individual, la colectiva y la cultural se ocupan de experiencias que traspasan los límites soportables. *Sobre la historia natural de la destrucción*, págs. 86 y 87.

662. A. Williams, *op. cit.* pág. 68.

663. S. Ward, «Responsible ruins? W. G. Sebald and the Responsibility of the German Writer», *Forum for Modern Language Studies*.

664. *Ibid.*

«el potencial semántico en peligro»⁶⁶⁵ de la experiencia histórica: «La belleza que perdura constituye un objeto del saber [...] Pues cierto es que, sin una aprehensión al menos intuitiva de la vida del detalle a través de la estructura, todo impulso hacia lo bello se queda en una mera ensoñación [...] La función de la forma artística es justamente ésta: convertir en contenidos de verdad, de carácter filosófico, los contenidos factuales, de carácter histórico, que constituyen el fundamento de toda obra significativa. Esta transformación de los contenidos factuales en contenido de verdad hace que la pérdida de efectividad sufrida por una obra de arte [...] se convierta en el punto de partida de un renacimiento en el que toda la belleza efímera cae por entero y la obra se afirma como ruina.»⁶⁶⁶ Un método que se encuentra en esa obra única de escritura histórica que es el inacabado *Libro de los pasajes*, en el que la recolección de lo concreto, de imágenes reales de la experiencia urbana pretendía despertar la conciencia política entre los lectores de la época.⁶⁶⁷ Frente a la represión inconsciente del pasado tanto por parte de lectores como de escritores,⁶⁶⁸ Sebald también busca salvar el «potencial semántico» de los fragmentos (testimonios, fotografías, escritos...), creando una literatura cuya pureza estética queda turbada por la interacción entre la invención ficcional y el detalle histórico, intertextualidad y cita. Como una ruina construida, la obra literaria se convierte en un lugar que acoge el compromiso del lector con el trabajo de la memoria. «Esto, podría decirse, constituye la verdadera responsabilidad del escritor: la del compromiso de un lector activo.»⁶⁶⁹

Sebald ilumina, bajo una luz difusa, los signos más oscuros de la historia humana, aquellos que la ilustración sólo puede reprimir superficialmente: la guerra, el imperialismo, el genocidio. Una mirada absolutamente politizada, aquella que se atreve a volver la vista atrás y fijarla en las ruinas y detritus;

665. J. Habermas, «Bewusstmachende oder Rettende Kritik – Die Aktualität W. Benjamins» en S. Unseld (ed.), *Zur Aktualität W. Benjamins*, pág. 173-223.

666. W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, págs. 175 y 176.

667. S. Buck Morss, *op. cit.*, pág. 336.

668. Sebald, *Campo Santo*, pág. 103.

669. S. Ward, *op. cit.*

una mirada melancólica pero que precisamente es política porque es capaz de volver la vista atrás e interrumpir el curso de la historia y proponer otra narración. En Sebald se reanuda este esfuerzo por llevar a cabo una temporalización política de la experiencia histórica. La redención del pasado es un acto político ajeno a cualquier neutralidad, como refleja el *Jetztzeit* benjaminiano. La mirada melancólica trae consigo una inmersión en el pasado en forma de «materialismo espectral». ⁶⁷⁰ Como dice Austerlitz, «era como si volvieran los muertos de su ausencia y llenaran la penumbra que me rodeaba con su incesante ir y venir, peculiarmente lento». ⁶⁷¹

670. E. L. Santner, *op. cit.*, pág. 62.

671. Sebald, *Austerlitz*, pág. 136.

3.4. Poética en suspenso: el tiempo

La subversión de la memoria y de las historias de vida en Sebald pone en duda los mecanismos de la historia, el modo en que éstos exponen el paso entre el pasado y el presente como algo recóndito que puede disolverse en la repetición de la linealidad. Tanto Benjamin como Sebald rompen con esa línea de continuidad, interfieren en esa linealidad poniendo en juego la singularidad del objeto, en la que distinguen una potencialidad que todavía no ha encontrado expresión, un futuro cumplimiento aún por desplegarse. El mundo y la vida de los objetos son lanzados a la actividad de la presencia, al momento radical del ahora, a fin de despertar una comprensión extremadamente distinta de los procesos históricos y temporales. En este sentido, lo singular no se integra en una interpretación causal ni se erige en instante representativo que queda subsumido en la estructura representacional. Inasimilable, ajeno a la normatividad que lo rodea, contiene algo incompleto e imposible de completar, es «origen». «Toda investigación retrospectiva de las catástrofes [...] es la única posibilidad de desviar las ilusiones que se agitan en el hombre hacia la anticipación de un futuro que no esté ya ocupado por el miedo resultante de la experiencia reprimida.»⁶⁷² La obra de Sebald, con su particular mezcla de historias de vidas imaginadas y narrativas prácticamente autobiográficas, se ha identificado como un reconocimiento tardío de las crisis de la historia contemporánea europea.⁶⁷³ Sebald da un espacio

672. Sebald, *Sobre la historia natural de la destrucción*, pág. 72.

673. Véase J. Dubow, «Case Interrupted: Benjamin, Sebald, and the Dialectical Image», *Critical Inquiry* 33, pág. 829.

narrativo a los testimonios, a los rumores y las iluminaciones, como tema de su obra y a la vez como su modo literario de transmisión, integrándose en lo que se ha descrito como la «época del testimonio literario».⁶⁷⁴ Experiencia y narración, texto y vida quedan anudados en su obra. Sin duda, por más que queden fuera de la autenticación, la escritura de Sebald se sustenta en la lógica de personajes singulares cuyas experiencias del exilio y la destrucción iluminan los pálidos espectros del yo y los lugares que acosan a la condición del superviviente. «Dar el propio nombre a cualquier obra no asegura a nadie el derecho al recuerdo, pues quién sabe si precisamente las mejores no habrán desaparecido sin dejar huella», se dice en *Los anillos de Saturno*.⁶⁷⁵ Como sugiere Philip Schlesinger, Sebald practica una suerte de «etnografía literaria»,⁶⁷⁶ en su obra resuena una sensibilidad histórica que emplaza encuentros personales, nombres y fechas concretas. Derrida define la fecha como «lo que vuelve a marcarse como una única vez»,⁶⁷⁷ pues la datación apela a alguna forma de retorno, recuerda en la legibilidad de una repetición. «Su legibilidad anuncia la posibilidad de un retorno. No el retorno absoluto de eso mismo que no puede retornar [...] Pero sí la retornancia espectral de eso que, habiendo venido al mundo una sola vez, no volverá jamás. Una fecha es un espectro. Pero esta retornancia del retorno imposible se marca en la fecha.»⁶⁷⁸ «Orígenes y lugares de fallecimiento de las víctimas, por qué trayectos habían sido transportadas y adónde, qué nombres llevaron durante su vida y qué aspecto tenían ellas y sus guardianes. Todo eso lo comprendí y, sin embargo, no lo comprendí, porque cada detalle que se me revelaba en mi recorrido por el museo, a mí, que había permanecido ignorante, como temía, por mi propia culpa, yendo y volviendo de una sala a otra, superaba con mucho mi capa-

674. «Si los griegos inventaron la tragedia, los romanos las epístolas y el renacimiento el soneto, nuestra generación inventó una nueva literatura, la del testimonio.» Véase E. Wiesel, *Dimensions of the Holocaust*, p. 9.

675. Sebald, *Los anillos de Saturno*, pág. 33. Resuenan las palabras de Kafka citadas por Benjamin. Véase la pág. 84.

676. P. Schlesinger, «W. G. Sebald and the Condition of Exile», *Theory, Culture, and Society* 21, págs. 43–67.

677. J. Derrida, *Schibboleth. Para Paul Celan*, pág. 12.

678. *Ibid.*, pág. 36.

cidad de comprensión», dice Austerlitz.⁶⁷⁹ Una retornancia espectral de una ausencia que, sin embargo, «más allá del acontecimiento singular que marca y del cual sería tiene el nombre propio desgajable, capaz de sobrevivir y, por tanto, de llamar, de recordar lo desaparecido como desaparecido, su ceniza misma, reúne, como si fuera un título (*títulus* tiene valor de reunión), una conjunción más o menos aparente y secreta de singularidades que compartan, y en el futuro volverán a compartir, la *misma* fecha.»⁶⁸⁰ La fecha testimonia de una ausencia, «es un testigo, pero cabe perfectamente bendecirla sin saberlo todo de eso por lo que testifica y de esos por los que testifica»;⁶⁸¹ es más, una fecha «no llega a ser legible más que emancipándose de la singularidad que, sin embargo, recuerda [...] Conmemorando lo que siempre puede olvidarse en ausencia de todo testigo, la fecha se expone en su destinación o en su esencia misma. Se ofrece a la aniquilación pero, en esa aniquilación, se *ofrece* efectivamente [...] Pertenece a la esencia siempre accidentada de la fecha el no llegar a ser legible y conmemorativa más que borrando eso mismo que habrá designado, convirtiéndose cada vez en la fecha de nadie», es decir, actualizando, en una legibilidad, sin embargo, que «se paga con el terrible tributo de la singularidad perdida. Duelo incluso en la lectura. Lo encriptado, lo fechado de la fecha se borra, la fecha se marca desmarcándose, y todas las pérdidas, todos los seres que lloramos en ese duelo, todos los dolores se recogen en el poema en una fecha cuya borradura no espera a la borradura».⁶⁸² Y cuando la fecha se hace visible, nos dice: «‘Yo’ (casi nada, una sola vez, una sola vez infinitamente recomenzada pero, por eso mismo, finita, y de-finiendo por anticipado la repetición), yo soy, no soy más que una cifra que conmemora eso mismo que habrá estado condenado al olvido, destinado a convertirse en nombre, por un tiempo finito.»⁶⁸³

679. Sebald, *Austerlitz*, págs. 200 y 201.

680. J. Derrida, *Schibboleth. Para Paul Celan*, pág. 57.

681. *Ibid.*, pág. 58.

682. *Ibid.*, págs. 62 y 63.

683. *Ibid.*, pág. 70.

Frente a los códigos del estudio etnográfico, no tiene sentido buscar en Sebald una deducción a partir del minúsculo empirismo de la recolección que llevan a cabo el autor y sus narradores. La insistencia en la laguna insalvable entre aquello particular concreto y un marco abstracto, lo que para algunos podría parecer una etnografía fracasada, revela acaso una significación inmanente: sugiere una historiografía dialéctica que implica una modalidad temporal, una decisión sobre el tiempo.⁶⁸⁴ La peculiar incomodidad que define a los testimonios ficticios de Sebald no es tanto una cuestión estilística relativa a su contenido temático como una crítica de la conciencia desde la cual tales narraciones se conforman convencionalmente. Con su juego de continuidades interrumpidas y siniestras (*unheimliche*) correspondencias, no sólo se trata de la exposición de las angustias de seres dislocados sino también de la denuncia de esa visión lineal de la historia que no hace sino perpetuar la repetición, tal y como Benjamin había denunciado del historicismo.

La escritura de Sebald, pues, no pretende únicamente integrar un pasado en el presente sino repensar el problema del tiempo histórico. No sólo plantea el problema de la construcción de una memoria narrativa, sino el de asumir cierta continuidad. A su vez, no sólo expone su rechazo a la conservación del pasado, sino que rechaza esa historia conmemorativa que ve el pasado como iterable y lo impele a simplemente a hablar otra vez. El epígrafe de la primera historia de *Los emigrados*, *Zerstört das Letzte / die Erinnerung nicht*,⁶⁸⁵ puede traducirse, como indica Anderson,⁶⁸⁶ de diversas maneras que se contradicen: ya sea como exhortación (Destruídlo todo, mas no el recuerdo) o como afirmación que formula una pregunta en negativo (¿No destruye la memoria los últimos restos?). Ambas traducciones son posibles, explica, puesto que el verbo *zerstört* es tanto la segunda persona plural del imperativo como la tercera persona singular del indicativo. La edición inglesa de Michael Hulse, revisada minuciosamente por Sebald, da esta segunda versión, pero con

684. Véase J. Dubow, *op. cit.*, pág. 830.

685. La versión castellana traduce así: «Queda el recuerdo / no lo destruyáis.»

686. M. Anderson, *op. cit.*, pág. 105.

una forma un tanto enfática: «And the last remnants / memory destroys.» Pero incluso esta versión es ambigua. ¿El recuerdo destruye la realidad, sustituyendo lo que realmente sucedió por aquello que recordamos, o deseamos recordar? ¿O bien la memoria de lo sucedido acosa hasta tal punto a los vivos que los empuja a la autodestrucción? En este sentido, vemos que tres de los cuatro personajes de *Los emigrados* son incapaces de sostener el peso del pasado y se suicidan. Para ellos, el recuerdo no conduce a la epifanía modernista de un *temps retrouvé*, también en parte porque hacen todo cuanto pueden para escapar del recuerdo. Como Ambrose Adelwarth, que se somete a los devastadores tratamientos de electroshock para «curar» su depresión, «pues cuanto más contaba el tío Adelwarth, tanto más se desconsolaba». ⁶⁸⁷ «Había perdido toda capacidad de recordar que lo uniera a su memoria. Por ello, ponerse a contar era para él tanto una tortura como una tentativa de autoliberación, una especie de salvación y al mismo tiempo una despiadada autodestrucción.» ⁶⁸⁸

Los casos ejemplares de Sebald generan las condiciones de ruptura temporal para la rememoración, entre las que tanto el olvido como la incorporación desarrollan un papel restitutivo. La escritura de Sebald representa esa historia que sólo es «catástrofe», ⁶⁸⁹ pero a su vez, esa representación consciente de la historia como catástrofe supone una interrupción; la propia representación del dolor y la muerte se sustrae y se enfrenta a la continuidad opresora. La historia de los vencidos se relata como falta, pues es aquello que nunca fue escrito. Pero no sólo la ausencia de las historias que no pudieron contarse, de las vidas que no entraron en el relato épico de los vencedores sino la propia falta de toda representación. «Lo original de la obra de Sebald y el centro alrededor del cual ésta se estructura es su conciencia de las lagunas en su conocimiento y su necesidad de encontrar una forma adecuada para el procesamiento literario de éstas.» ⁶⁹⁰ Enfrentar-

687. Sebald, *Los emigrados*, pág. 123.

688. *Ibid.*, pág. 121.

689. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 9 a, 1], pág. 476.

690. A. Williams, «W. G. Sebald: A Holistic Approach to Borders, Texts and Perspectives», en *German-*

se a la catástrofe no es rendirse ante la derrota ni someterse al silencio que inevitablemente envuelve al dolor y la pérdida; la respuesta estética pasa por escribir a pesar del poder de la destrucción, por salvar y preservar de la tempestad de olvido que empuja hacia delante, recolectar y reconstruir, actualizar. Como dice Amir Eshel, «la obra de Sebald destaca no sólo, como se apunta a menudo, porque tematiza la rememoración y la responsabilidad [...] sino sobre todo por su poética de la suspensión: una poética que rompe con las nociones de cronología, sucesión, comprensión y acabamiento; una poética que más que describir y comentar el acontecimiento histórico en el tiempo, constituye un acontecimiento, se convierte en la escritura de un tiempo distinto, un tiempo literario»,⁶⁹¹ o histórico. Así lo expresa Austerlitz: «El tiempo [...] la más artificial de todas nuestras invenciones [...] ¿Y no se rige hasta hoy la vida humana en muchos lugares de la Tierra no tanto por el tiempo como por las condiciones atmosféricas, y de esa forma, por una magnitud no cuantificable, que no conoce la regularidad lineal, no progresa constantemente sino que se mueve en remolino, está determinada por estancamientos e irrupciones, vuelve continuamente en distintas formas y se desarrolla en no se sabe qué dirección?»⁶⁹² El peligro de la rememoración, parece sugerir Sebald, no es tanto que convoque a los fantasmas de los olvidados o los muertos. El riesgo más bien radica en la voluntad de posesión de ese pasado, «más funesta que su simple y pura desaparición»,⁶⁹³ que se expresa en la generalización y la épica. «El homenaje o la apología procuran encubrir los momentos revolucionarios del curso de la historia. Lo que de verdad les importa es establecer una continuidad [...] Se les escapan aquellos lugares donde la tradición se interrumpe, y con ello sus peñas y acantilados, que ofrecen un asidero a quien quiera ir más allá de ella.»⁶⁹⁴

Language Literature Today: International and Popular?, págs. 99-118.

691. A. Eshel, «Against the Power of Time: The Poetics of Suspension in W.G Sebald's Austerlitz», en *New German Critique*, pág. 74.

692. Sebald, *Austerlitz*, págs. 103 y 104.

693. W. Benjamin, *GS*, I, 3, pág. 1242.

694. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 9 a, 5], pág. 476.

La prosa de Sebald va más allá de la tradición de la estética melancólica modernista, que tiende a convertirse en un duelo elegíaco, en un escapismo simbolista y un *ennui* decadente. La melancolía de Sebald, más reflexiva que depresiva,⁶⁹⁵ tal y como se refleja en su fascinación por los relojes, diarios y ruinas, se presenta como un hilvanado único de tiempo y narrativa.

Las historias de Sebald, frente al tiempo homogéneo que se presenta amenazante como garantía del progreso, multiplican el tiempo, poniendo en escena lo histórico. «El tiempo me ha parecido siempre algo ridículo, algo esencialmente falaz»,⁶⁹⁶ dice Austerlitz, enfrentándose a toda ontología que sostiene que existe una separación entre pasado, presente y futuro. Existen dimensiones interconectadas de espacio cuya topología nunca entenderemos (y Austerlitz, como historiador de la arquitectura, bien lo sabe), pero en el cual pasado y presente, la parte y el todo, lo personal y la estructura social se desplazan y pueden toparse. Esto interrumpe la identificación de la historia con la temporalidad del historicismo, pero también arremete contra la mediación entre lo particular y lo general, ese gesto conciliador que disciplina el conocimiento. Cualquier intento de recuperar el pasado directa y no dialécticamente supone no sólo sucumbir a su autoridad sino convertirse en cómplice de éste. «No me parece, dijo Austerlitz, que comprendamos las leyes que rigen el retorno del pasado, pero cada vez me parece más como si no hubiera tiempo, sino diversos espacios, imbricados entre sí, entre los que los vivos y los muertos, según el talante en que se encuentran, van de un lado a otro, y cuanto más lo pienso tanto más me parece que nosotros, los que todavía nos encontramos con vida, a los ojos de los muertos somos irreales y sólo a veces, en determinadas condiciones de luz y requisitos atmosféricos, resultamos visibles.»⁶⁹⁷ Y eso no lleva a una escritura de la historia preocupada por lo que sobrevive o aquello que puede ser pacíficamente retomado del pasado, sino a

695. En este sentido, Benjamin dice que «es bueno terminar las investigaciones materialistas con una conclusión carente de sentimientos». W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 9 a, 2], pág. 476.

696. Sebald, *Austerlitz*, págs. 104.

697. *Ibid.* 186 y 187.

una escritura de la historia que forja un tiempo y una identidad radicalmente nuevos.⁶⁹⁸

El tiempo estandarizado se erige en una de las claves de la modernidad, como lo describe Austerlitz al hablar de la estación de tren de Amberes, «una catedral consagrada al comercio y el tráfico mundiales», en la que se muestran «las divinidades del siglo XIX: la Minería, la Industria, el Transporte, el Comercio y el Capital», y en la que «entre todos esos símbolos», como dice el protagonista, «en el lugar más alto estaba el tiempo».⁶⁹⁹ Este tiempo estandarizado y el transporte ferroviario son dos elementos del nexo entre modernidad y barbarie. Ambos participan y perpetúan el ciclo indefinido de un racionalismo implacable que cada vez exige más producción, consumo y movimiento. En el museo del gueto de Terezín, al hablar sobre la planta de la fortaleza, dice ver «el modelo de un mundo creado y regulado por la razón hasta el más mínimo detalle»,⁷⁰⁰ un mundo construido sobre el tiempo estandarizado. Sin embargo, el propio Austerlitz, después de ironizar sobre la concepción newtoniana del tiempo,⁷⁰¹ afirma que «estar fuera del tiempo [...] sigue siendo hoy posible como antes».⁷⁰² Del mismo modo que los relojes dan la hora, la obra narrativa de Sebald no sólo da una imagen de los tiempos pasados sino que crea su propia temporalidad. La poética de la suspensión de Sebald se caracteriza por el modo en que la propia representación constituye el referente último, es decir, el modo en que el texto conforma el tiempo y las condiciones de la lectura.⁷⁰³ Andreas Huyssen, comentando *Austerlitz*, dice que «lo que hace de este texto profundamente inconsolable una lectura tan placentera es que los procesos de la memoria y la experiencia del tiempo y el espacio son diseccionados con suma habilidad poética e imaginativa. La

698. Forjar un tiempo nuevo constituye la verdadera revolución. Véase el capítulo «Jetztzeit, o el estallido del continuum».

699. Sebald, *Austerlitz*, pág. 15.

700. *Ibid.*, pág. 201.

701. *Ibid.*, pág. 103.

702. *Ibid.*, pág. 104.

703. A. Eshel, *op. cit.* pág. 91.

narración misma ralentiza el tiempo, y en algunos momentos de pánico y horror lo paraliza completamente». ⁷⁰⁴

En *The Sense of an Ending*, Frank Kermode sugiere que el «tic-tac» de los relojes no debe entenderse únicamente como un modo de humanizar un artefacto, sino también como la proyección de una trama en lo que, al fin y al cabo, es sólo un «tic-tic». En la proyección de una distinción ficcional entre dos sonidos (el «tic» como comienzo, el «tac» como final) es el «tac», el final, lo que confiere organización y forma a la estructura temporal del «tic-tac», en realidad, a cualquier trama. ⁷⁰⁵ Si, como sugiere Kermode, la proyección del «tac» en el «tic-tic» del reloj ofrece el modelo de una trama, la temporalidad que pone en obra Sebald modela una conciencia temporal postcatastrófica, en la que se refleja la ruptura de la sucesión y la cronología. Si Kermode está en lo cierto al afirmar que el propósito de la trama es resistir ante la amenaza del tiempo vacío, «diferir la tendencia hacia su propio vacío del intervalo entre el ‘tic’ y el ‘tac’», ⁷⁰⁶ la prosa de Sebald extiende el agujero entre el «tic» y el «tac» *ad infinitum*. En la representación de la catástrofe que hace Sebald, resuena la concepción benjaminiana del progreso, según la cual éste debe fundarse en la idea de catástrofe. ⁷⁰⁷ En sus prosas, Sebald sugiere esa lectura sin fin: las palabras se apilan, las frases y los párrafos parecen infinitos. Si la narración llega a un final abrupto, está claro que el libro no llega al final. El «tic-tac» que sugiere la existencia de un final, un horizonte, un telos, queda reemplazado por un aplazamiento infinito, por una extensión de la distancia entre el «tic» y el «tac», entre el comienzo y el final. Cuando Austerlitz cuenta que no ha tenido nunca un reloj, ⁷⁰⁸ que nunca se ha visto expuesto al «tic-tac», expresa su resistencia a la arbitrariedad del cálculo del tiempo en relación al movimiento de los planetas, pues se rige por otro tiempo bien distinto, por

704. A. Huyssen, «The Grey Zones of Remembrance», David Wellbery et al. (eds.), *The New History of German Literature*.

705. F. Kermode, *The Sense of an Ending*, págs. 44 y 45.

706. *Ibid.*, pág. 46.

707. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 9 a, 1], pág. 476.

708. Sebald, *Austerlitz*, pág. 104.

una construcción poética de un tiempo nuevo que pone en duda la existencia del «tac». La insistencia de Sebald en mantener irresuelta la tensión entre el acontecimiento histórico y su figuración poética apunta a la ampliación de nuestro sentido de la narración.⁷⁰⁹ El propio tiempo de la lectura pone límites al olvido de la modernidad, aunque sólo sea en el reino del texto y por el breve lapso de tiempo de la lectura.

Al tematizar la artificialidad del tiempo, la simultaneidad de todas sus modalidades, la prosa de Sebald se revela «no interior sino anterior al proceso de escritura».⁷¹⁰ Sus temas quedan definidos por el acto de la narración, de la escritura, más que por los objetos o acontecimientos que evocan. La temática sebardiana transgrede la frontera entre las realidades textuales y transtextuales, entre el escritor y lo escrito, entre los acontecimientos y su representación, entre el tiempo de los acontecimientos y el tiempo de la narración. Una escritura de la vida, de las vidas —no sólo las del narrador o el escritor— sino la escritura de todas aquellas vidas truncadas que Sebald investigó minuciosamente.

Sebald sugiere diversos modos de escapar a esta tensión repetitiva de la sucesión cronológica. En *Vértigo*, por ejemplo, introduce una imagen en la que, mientras camina por las calles de una ciudad del norte de Italia a plena luz del día, el escritor-narrador cree ver a Luis II de Baviera⁷¹¹ o cuando, después de haber creído ver el fantasma de Dante, el narrador dice sentirse «como si me hallara en el mismo círculo de estos espectros que ingerían su colación matinal».⁷¹² La aparición del doble, sin embargo, no es en Sebald ese gesto proustiano de reconocimiento a través del cual se salva al pasado de tal modo que pudiera volver a poseerse.⁷¹³ Sebald, por otro lado, con su montaje de sobreimpresiones de rostros y momentos del pasado en el presente subra-

709. A. Eshel, *op. cit.*, pág. 93.

710. Véase R. Barthes, «To Write: An Intransitive Verb?» en *The Rustle of Language*, págs. 18 y 19.

711. Sebald, *Vértigo*, pág. 58.

712. *Ibid.*, pág. 74.

713. M. McCulloh, *op. cit.*, págs. 5 y 6.

ya la vividez, pero también y sobre todo la incompletud y la variabilidad de la memoria. En Sebald, incluso aquellos recuerdos más vívidos, señala McCulloh, aparecen como si se tratara de un error compositivo, las vestimentas anacrónicas como un sombrero fuera de época, o el uniforme de un período posterior al de la batalla que se nombra. La memoria en la prosa de Sebald, «no es tanto que restaure el pasado como que toma la justa medida de su insondable pérdida... Genera vértigo —un sentimiento de todo lo que se ha desvanecido bajo nuestros pies— porque nos recuerda tanto lo que falta como lo que se ha encontrado».⁷¹⁴ El pasado no se entrega a la mirada del presente; esta repetición no es tanto la repetición de la identidad, sino la confrontación del presente con el pasado, en la cual se pone en juego el tiempo y su propia identidad. Los *Doppelgänger*, los fantasmas, más que recuerdos o rastros del pasado, vienen a refutar las leyes de la organización lineal histórica. «Trataba de imaginarme una y otra vez —dice Austerlitz— dónde, en el espacio luego atravesado por otros muros y ahora nuevamente alterado, habían estado las habitaciones de los ocupantes del asilo, y a menudo me he preguntado si el sufrimiento y los dolores que se acumularon allí durante siglos han desaparecido realmente alguna vez, si todavía hoy, como creía sentir a veces en un frío sople de aire en la frente, no nos cruzábamos con ellos en nuestros recorridos por las naves y en las escaleras.»⁷¹⁵ Los muertos, los fantasmas, los *Doppelgänger* no se integran en una línea sucesiva, sino que representan rastros excéntricos desprovistos de sustancia, figuras de un reino olvidado que irrumpen en el presente para negar aquello que idealmente representan: su similaridad. La diatriba de Austerlitz contra el tiempo, asimismo como en toda la narrativa de Sebald, puede considerarse melancólica, pero no porque se lamente pasivamente de los muertos, o viva de ellos. La suspensión temporal de la sucesión, el concentrarse en la catástrofe y los muertos da lugar a otra experiencia del mundo. Como dice Hélène Cixous, es

714. B. Kunkel, «Germanic Depressive», *Village Voice*, junio del 2000, 125.

715. Sebald, *Austerlitz*, pág. 132.

necesario que perdamos el mundo y descubramos que hay más de un mundo y que el mundo no es lo que pensamos que es.⁷¹⁶

Dislocar los términos de la conexión no significa abandonar las exigencias políticas ni la ética de la escucha del testimonio, sino más bien al contrario. «Constituye lo más propio de la experiencia dialéctica eliminar la apariencia de lo siempre-igual, o incluso de la repetición, en la historia. La verdadera experiencia política está completamente libre de esta apariencia.»⁷¹⁷ Sebald escapa al acercamiento empático al texto o la narración, generando imágenes dialécticas cargadas de temporalidad y revividas críticamente, estructuras que demandan cuentas con la historia cancelada.⁷¹⁸ Frente al mero recuerdo o la conmemoración, se trata de la descripción de una singularidad que resiste cualquier subsunción consecuente. Se trata de «un tipo de praxis, que produce la historia... haciendo historia, no escribiéndola».⁷¹⁹ La imagen dialéctica, como fragmento, como anécdota, como extremo, frente al historicismo que sería el sueño del que hay que despertar, pasa como un relámpago que no se deja subsumir en una nueva durabilidad, ahí radica su potencial crítico, pues no se trata de un modelo explicativo de los principios sociales históricos sino de un modo de interrumpir su aparente perpetuidad. La imagen dialéctica, como metodología, como experiencia, hace del tiempo politizado la condición de lo inasimilable.

716. H. Cixous, *Three Steps on the Ladder of Writing*, pág. 10.

717. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 9 a, 5], pág. 475.

718. R. Tiedemann, *op. cit.*, p. 285.

719. E. Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, pág. 214.

3.5. Todo es montaje: la cita

Sebald, como Benjamin,⁷²⁰ hace suyo el principio del montaje y lo aplica a la historia. Eso significa construir un relato con los elementos más pequeños para descubrir el cristal del acontecer total.⁷²¹ Al igual que en el *Libro de los pasajes*, esa filosofía material de la historia del siglo XIX, la cita se erige en la estructura fundamental de la escritura de Sebald. Él mismo la describe como la «conexión (*Vernetzung*), a la manera de las naturalezas muertas, de cosas aparentemente distantes»,⁷²² para poder construir una «perspectiva histórica exacta».⁷²³ Todos los libros de Sebald comparten la estructura citacional. El desarrollo del uso de la cita, del montaje, ya sea ensayísticamente como en *Los anillos de Saturno*, o de un modo ficcionalizado, como en la reelaboración de Stendhal o Kafka en *Vértigo*, llega hasta tal extremo que muchas veces el lector es incapaz de reconocer tales citas.⁷²⁴ La ética de la cita, como dice J. J. Long,⁷²⁵ expresa la voluntad de que los personajes hablen por sí mismos, pero

720. Puede decirse que Sebald también busca «una nueva constelación más allá de toda forma corriente de exposición, en la que todo el peso habría de recaer sobre los materiales y las citas». W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, pág. 11.

721. *Ibid.*

722. Sebald, *Campo Santo*, pág. 243.

723. *Ibid.*, pág. 244.

724. McCulloh interpreta que Sebald «como investigador y profesor de literatura se adentró en muchos textos, algunos oscuros, de un gran número de escritores, tanto latinoamericanos como europeos. No debería sorprender que estos sirvan como ‘pre-textos’ para sus ficciones, y pareciera como si el autor esperara de sus lectores que, sin ninguna ayuda, los reconociera». Y en una nota a pie de página, añade: «Uno debería ser germanista o poseer una erudición similar [...] para poder apreciar completamente la intertextualidad de Sebald.» Véase M. McCulloh, *op. cit.*, pág. 140.

725. J. J. Long, «Disziplin und Geständnis: Ansätze zu einer Foucaultschen Sebald-Lektüre», en W. G. Sebald: *Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, págs. 219-239.

en ningún momento oculta la función mediadora del narrador, que al fin y al cabo es el responsable de la selección, ordenación, traducción y disposición del material textual y visual. En *Vértigo*, por ejemplo, se evidencia tal tarea del narrador: «El 2 de agosto fue un día pacífico. Estuve sentado en una mesa próxima a la puerta abierta de la terraza, con papeles y apuntes extendidos a mi alrededor, haciendo líneas de conexión entre sucesos que distaban mucho entre sí y que a mí me parecían formar parte del mismo orden.»⁷²⁶ Cuando le preguntan qué está escribiendo responde que «cada vez tenía más la sensación de que se trataba de una novela policíaca. La historia transcurría en la Alta Italia, en Venecia, Verona y Riva, y en ella se trataba de una serie de crímenes sin resolver y de la reaparición de una persona a la que se había dado por desaparecida hacía mucho tiempo.»⁷²⁷ Sin embargo, más tarde le pareció, mostrando la dificultad de tal tarea, que «todo cuanto había apuntado no era sino un garabateo completamente absurdo, vacío y falaz.»⁷²⁸

Del mismo modo que el historiador benjaminiano se ve abocado a la interpretación, Sebald es consciente de ello y subraya la naturaleza artificial del punto de vista. Sus narradores no tienen nombre, y sin embargo guardan una semejanza asombrosa con el propio Sebald; las voces del narrador y lo narrado se difuminan. «Sebald siempre está presente en su obra —afirma Williams—,⁷²⁹ personal e indirectamente, porque su preocupación central es la historia de Alemania, la cual nunca llegó a ser accesible ni para él ni para su generación, y trata de enfrentarla a partir de los horizontes y la identidad de sus viajes a través de la literatura, el arte y la historia.» Los protagonistas de *Los emigrados* y *Austerlitz*, por ejemplo, se basan en gente real, y los narradores se cruzan con personajes tanto reales como literarios. Hay quien ha criticado a Sebald por su uso de memorias y detalles autobiográficos ajenos, cuestionando su derecho moral para usar las biografías reales de judíos para

726. Sebald, *Vértigo*, pág. 78.

727. *Ibid.*, pág. 79.

728. *Ibid.*

729. A. Williams, «Das Korsakowsche Syndrom»: Remembrance and Responsibility in W. G. Sebald».

sus juegos estéticos. Richard Crownshaw, por ejemplo, considera que el empleo de biografías podría ser tachado de «apropiación»,⁷³⁰ y acusa al autor de crear algo así como una falsa intimidad con los muertos. Pero la inclusión de Sebald de autobiografías y de recuerdos ajenos construye, de modo análogo a la cita benjaminiana, un relato actualizador, en un montaje que permite recuperar y dar otra posibilidad a ese pasado perdido y olvidado. Historias que nunca se experimentaron ni presenciaron,⁷³¹ que no pueden recordarse sino rememorarse. Los narradores de Sebald testimonian de esa falta de testimonio al contar sobre las víctimas de la historia, se hacen cargo de ese pasado que está a su cargo.

El trabajo de Sebald incluye el uso de material de archivo, en muchos casos imágenes, tanto en sus ensayos como en su obra narrativa, pues ambos se integran en el mismo proyecto literario. El autor se presenta como un observador que recaba testimonios (*Erzählen* y *Berichten*) y construye una narración a través del montaje. Podríamos decir que tanto como investigador como escritor, Sebald es un hombre de archivos. Sus narrativas dan lugar a las sombras fugitivas del pasado que albergan los documentos, las imágenes y los textos. Sus narraciones están atravesadas por todo tipo de documentos que les confieren una atmósfera siniestra (*unheimlich*) que tiñe todo lo familiar. Esa búsqueda de los trazos del pasado, sin embargo, no pretende construir una fábula histórica, sino encontrar un lenguaje en el que pueda sobrevivir la memoria de aquellos que está confinada a los archivos. La imposibilidad de resucitar las vidas que han acabado en los archivos no es motivo para hacerlas morir una segunda vez.

Sebald hace suyo el principio del montaje literario de Benjamin: «No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, no me

730. R. Crownshaw, «Reconsidering Postmemory: Photography, The Archive and Post-Holocaust Memory in W. G. Sebald's Austerlitz», *Mosaic*, n.º 37, págs. 215-237.

731. En este sentido cabe entender la reflexión de Marianne Hirsch y su concepto de «postmemory», con el que se refiere a la memoria de los acontecimientos que no se vivieron pero que sin embargo pasan a formar parte de la memoria individual. Véase M. Hirsch, «The Generation of Postmemory», *Poetics Today*, n.º 29.

apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empléandolos.»⁷³² La narrativa de Sebald emplea documentos, autobiografías, textos literarios, testimonios marginales, imágenes, pero sobre todo, documentos marginales que muestran claramente «el proceso de degradación»,⁷³³ que «pertenecen indudablemente a una historia natural de la destrucción».⁷³⁴ En este sentido, los propios documentos no sólo muestran y testifican de la destrucción, sino que son víctimas de ésta, restos que esperan a que se libere lo que saben del pasado.⁷³⁵ El montaje literario constituye la escritura de Sebald, implicando a la literatura en una crítica de las representaciones históricas. En su ensayo sobre *Berlin Alexanderplatz* de Döblin, Sebald escribe sobre el montaje: «El montaje destruye la novela, tanto desde el punto de vista estructural como estilístico [...] El verdadero montaje parte del documento.»⁷³⁶ Con sus montajes, Sebald busca recobrar una historia que escapa a las construcciones de la historia, y el montaje literario se muestra como el espacio de la legibilidad de los documentos. En *Sobre la historia natural de la destrucción*, Sebald plantea que la literatura alemana de postguerra no se ha hecho cargo de la tarea que el autor atribuye a la literatura, su «verdad», «conocimiento», su «restitución». «Sea como fuere, desde aquel tiempo intento averiguar todo lo que guarda relación con la guerra aérea. Más aún, cuando, al comienzo de los años cincuenta, estuve en Luneburgo con las tropas de ocupación, aprendí algo de alemán porque pensaba que iba a poder leer los informes escritos por los propios alemanes sobre los ataques aéreos y sobre su vida en las ciudades aniquiladas. Para mi asombro comprobé que la bús-

732. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 1 a, 8], pág. 462.

733. Sebald, *Sobre la historia natural de la destrucción*, pág. 49.

734. *Ibíd.*

735. En este sentido se entiende la razón y el significado del título *Los anillos de Saturno*, «formados por cristales de hielo y por lo que se supone partículas de polvo de meteorito que giran en torno al planeta en trayectorias circulares, describiendo una órbita que se sitúa a la altura de su Ecuador. Probablemente se trata de fragmentos de una luna anterior que, demasiado cercana al planeta, se desintegró por la acción de las mareas de Saturno». *Los anillos de Saturno*, pág. 5.

736. Sebald, «Krisen des Romans: Zu Döblins Alexanderplatz», pág. 232.

queda de tales informes transcurría sin resultado. Nadie parecía haber escrito o recordar algo en aquel tiempo», se dice en *Los anillos de Saturno*.⁷³⁷

La literatura, reprocha, no ha sido capaz de construir imágenes de la destrucción de las ciudades alemanas durante los bombardeos aliados, imágenes que pasarían por el montaje, por recoger esos «deshechos» e integrarlos en una narración «sinóptica y artificial»⁷³⁸ que no sólo integre testigos aislados, pues sus relatos «tienen sólo un valor limitado»,⁷³⁹ puesto que su función es ocultar y neutralizar vivencias que exceden la capacidad de comprensión,⁷⁴⁰ no son más que un «gesto para rechazar el recuerdo».⁷⁴¹ La verdadera imagen del pasado, la verdadera escritura de la historia, el propio objeto histórico, es dialéctica en reposo, es en el momento de la legibilidad en que se constituye el objeto. Para poder acceder a la historia de la destrucción debemos recurrir al artificio, construir una nueva estructura que testimonie de la historia, de nuestra historia de la destrucción. Como dice Sebald: «Hoy sé que entonces, cuando estaba en el balcón de la casa de Seefeld, echado en el llamado moisés y miraba parpadeando el cielo blanquiazul, por toda Europa había nubes de humo en el aire, sobre los campos de batalla de la retaguardia en el Este y el Oeste, sobre las ruinas de las ciudades y sobre los campos de concentración.»⁷⁴²

A través del montaje, Sebald busca una imagen del pasado verdadera, un montaje que es la propia condición de posibilidad de la lectura de los documentos y los testimonios, un montaje en el que también se revela el montaje de dos puntos de vista. A los relatos cargados de subjetividad, Sebald opone la objetividad del clínico, del anatomista. Sebald cita las notas discontinuas de

737. Sebald, *Los anillos de Saturno*, pág. 49.

738. Sebald, *Sobre la historia natural de la destrucción*, pág. 35.

739. *Ibid.*, págs. 33, 34 y 35: «Los relatos que achaca a los que escaparon con vida [...] suscitan con facilidad la sospecha de ser invenciones sensacionalistas. Esa falta de veracidad de los relatos de testigos oculares se debe también a los giros estereotipados que con frecuencia utilizan. [...] Los relatos de testigos oculares suscita dudas sobre la autenticidad de la experiencia que guardan.»

740. *Ibid.*

741. *Ibid.*

742. *Ibid.*, pág. 79.

Jäckel en la novela de Hubert Fichte *Detlevs Imitationen «Grünspan»* en el curso de sus investigaciones acerca del ataque aéreo sobre Hamburgo, y dice que le convencen por completo como método literario «probablemente sobre todo porque no tienen un carácter abstracto e imaginario, sino documental y concreto».⁷⁴³ El protagonista topa con un pequeño volumen titulado *Resultados de las investigaciones patológicas y anatómicas realizadas con ocasión de los raids sobre Hamburgo en 1943-1945. Con treinta ilustraciones y once láminas* en el que se hace la descripción experta de la destrucción ulterior de un cuerpo momificado por la tormenta de fuego, una descripción ante la que «toda ficción palidece».⁷⁴⁴ Sin embargo, Sebald no hace una reivindicación de la objetividad como punto de vista. En realidad, el interés del texto radica no tanto en su estatus de objetividad por tratarse de un documento sino por su contexto, por estar integrado en la novela de Fichte. En el montaje literario se da la relación entre ficción e historia, presentándose como una crítica de tal dicotomía y reconociendo la eficacia de lo «particular» en la investigación de la imagen del pasado. Más que un montaje de puntos de vista en el que se integra la objetividad y la subjetividad, el montaje literario supone la elaboración de una experiencia de la mirada en la que la mirada del anatomista⁷⁴⁵ (como en los teatros renacentistas en los que el punto de vista del anatomista está sujeto a la mirada de los espectadores) se desplaza al espacio literario. En *Los anillos de Saturno* aparece precisamente la reproducción de *La lección de anatomía del doctor Tulp* de Rembrandt, y Sebald analiza la pintura de Rembrandt en términos de montaje de puntos de vista, comparando al espectador de la pintura con el espectador de la disección, una comparación que sin duda implica al lector. Cuando Austerlitz comenta la construcción de la Liverpool Street Station habla de «las vías del ferrocarril, que en los planos preparados por los ingenieros parecían las fibras musculares y nerviosas de un atlas anatómico». En realidad, el montaje literario pretende ir más allá del realismo y dar lugar a un

743. *Ibid.*, pág. 67-68.

744. *Ibid.*, pág. 69.

745. Sebald, *Los anillos de Saturno*, pág. 134.

punto de vista imposible, el del cuerpo que ha sido víctima de la experiencia de la destrucción (el del verdadero testimonio), que pretende operar sobre el cuerpo de la historia, sobre el cuerpo del tiempo. En Sebald, el montaje literario permite descubrir la realidad de la destrucción, reconstruir esta realidad; un montaje que a su vez implica la destrucción, la desarticulación del tiempo. La narrativa de Sebald, sin duda, genera un tiempo que se afirma a sí mismo como construcción, una experiencia del shock y del vértigo que se experimenta cuando se reconoce algo, una experiencia sin fin que va de semejanza en semejanza, de correspondencia en correspondencia.

Un ejemplo paradigmático sería el del «El cazador Gracchus», que recorre muchas de las páginas de *Vértigo*, y en el que juega un papel estructurador al enlazar los cuatro relatos que comprende el libro, apareciendo como una irrupción siniestra y recurrente. Estructurado a partir de la sobreposición de itinerarios y las innumerables repeticiones y coincidencias, las cuatro partes del libro quedan ligadas temáticamente por este «vagar» intertextual. Misteriosamente culpable, desconsoladamente nostálgico, el fantasmagórico cazador Gracchus es una figura emblemática o *Doppelgänger* que conecta a los tres protagonistas. McCulloh ve en la misteriosa identidad del nómada el motivo kafkiano del «exilio personal»,⁷⁴⁶ que ocupa un lugar central en la narrativa sebardiana, del mismo modo que lo puede ser la escritura autobiográfica de Stendhal. El narrador encuentra espíritus hermanos en estos escritores volviendo sobre los pasos de sus viajes, que también sirven como «máscaras que permiten expresar con legitimidad emociones o experiencias irreconocibles o tan solo insinuadas en su propia obra.»⁷⁴⁷ *Vértigo* es la obra en la que las citas intertextuales se emplean de modo más complejo y explícito en un juego deslumbrante de alusiones que provoca y desafía al lector con pistas que requieren una atenta lectura y relectura, generando una experiencia de desorientación y discontinuidad que sugiere el vértigo del propio título. Todo se

746. M. McCulloh, *op. cit.*, pág. 100.

747. A. Pearson, *op. cit.*, pág. 257.

revela texto en una composición laberíntica, como en el anverso de un plano de Milán donde el narrador advierte la imagen de un laberinto o el críptico rótulo en que lee «la prossima coincidenza». El propio mundo se revela como si «efectivamente no estuviese compuesto más que de palabras, como si por ello también lo terrible se hubiera puesto a salvo, como si cada parte tuviese un contrario, de algo malo algo bueno, de cada disgusto una alegría, de cada desgracia un golpe de suerte y de cada mentira un fragmento de verdad.»⁷⁴⁸ No se trata en ningún caso de un puro juego textual en el que no hay nada más allá del texto, sino que las obras de Sebald versan sobre las catástrofes de la historia y las experiencias de la pérdida y el exilio. También en *Vértigo*, donde por ejemplo, el narrador escoge como contraparte, de entre los muchos viajes a Italia de escritores, dos viajes que coinciden con momentos cruciales de la historia Europea. Sobre 1913, se dice, por ejemplo: «1913 fue un año singular. El tiempo se transformaba cual culebra serpenteante por entre la espesura, la chispa iba recorriendo la mecha. Por doquier se comparecía a una efervescencia de los sentimientos. El pueblo ensayaba un nuevo papel. Se conjuró la legítima y sagrada ira de la nación.»⁷⁴⁹

La experiencia aurática en el tiempo de la rememoración viene dada por las huellas de lo documental, que crea un intercambio entre lo próximo y lo lejano, una dialéctica entre el presente y el pasado. «Huella y aura. La huella es la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que la dejó atrás. El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que provoca. En la huella nos hacemos con la cosa; en el aura es ella la que se apodera de nosotros.»⁷⁵⁰ Las huellas de lo documental son un componente fundamental en la construcción de esa verdadera imagen del pasado. En Sebald, el montaje literario, como montaje de los puntos de vista y como montaje de semblanzas y correspondencias, es el lenguaje que le permite restituir la enigmática presencia del pasado; construcción literaria de lo documental, huellas de un

748. Sebald, *Vértigo*, pág. 86.

749. *Ibid.*, 98.

750. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [M 16 a, 4], pág. 450.

archivo que «se remonta mucho en el tiempo, si es que, como tantas cosas [...] no está fuera del tiempo».⁷⁵¹

Sin duda, la intertextualidad es una condición ineludible de la escritura, pues en todo texto resuena el eco de muchos otros, del mismo modo que el texto surge del «texto cultural» del que forma parte el escritor. Originalmente formulado por Julia Kristeva en la década de los sesenta y desarrollado por Roland Barthes, el concepto ha tenido una historia compleja.⁷⁵² Se puede referir tanto a una condición propia de cualquier texto como a una cuestión práctica, es decir, a la apropiación y «reautoría» de los textos para nuevos fines, un acto que subvierte las convenciones de la autoría, la propiedad y la originalidad. Sus raíces se pueden remontar a la antigüedad o puede proclamarse como el sello distintivo de la posmodernidad. El término ha dado lugar a una gran cantidad de definiciones y redefiniciones que no pueden reducirse a un concepto definitivo o modelo interpretativo. En todo caso, parece un término lo suficientemente amplio como para cubrir la gama de usos de otros textos que se da en Sebald, textos que obviamente comparten una «afinidad» con su propia *Weltanschauung*. La práctica intertextual de Sebald, en este sentido, no desafía las nociones tradicionales de autoría, sino que más bien perturba los presupuestos realistas al llamar la atención sobre la naturaleza construida de la realidad que busca documentar en su narrativa. Incluso *Los emigrados*, la obra en la que Sebald más se aproxima al estilo documental, contiene elementos más literarios que factuales, como pueden ser las apariciones de la mariposa nabokviana o el diario de Adelwarth, basado en el *Itinéraire à Jérusalem* de Chateaubriand, u otras fuentes del siglo XIX. A pesar de ser muy importante, el elemento documental es más bien un elemento retórico que un garante de la precisión factual. Pero del mismo modo deben entenderse las alusiones literarias, pues si los elementos documentales

751. Sebald, *Austerlitz*, pág. 146.

752. Véase, por ejemplo, J. Still y M. Worton (eds.), *Intertextuality. Theories and Practices*; N-Limat Letelier y M. Miquet Ollagnier (eds.), *L'intertextualité*; J. E. Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria. Base teórica y práctica textual*.

ponen en juego constantemente su cuestionable autenticidad, también los elementos intertextuales a menudo no son lo que parecen ser o bien se insertan de tal modo que llegan a socavar la «verdad» de la narrativa que las acoge. Ya aparezcan de un modo explícito o velado, interrumpen el efecto realista, como los sueños y las alucinaciones en los que a menudo se disuelven muchas de las narraciones aparentemente factuales. No se trata de estrategias contradictorias, pues la documentación y la intertextualidad forman parte de una misma empresa, la de «desestabilizar la realidad narrativa en un juego textual que mantenga constante la incertidumbre del lector».⁷⁵³ Las alusiones y citas relativas a otros textos a menudo no se señalan, o incluso cuando se atribuyen, éstas, en muchos casos, aparecen reescritas o reelaboradas. A menudo el lector, frente a una lectura naïve, se ve atrapado en una narrativa en la que descubre que determinados pasajes no son sino una apropiación de otras fuentes, lo cual de nuevo genera incertidumbre sobre la veracidad tanto de la narrativa como del narrador. La práctica intertextual de Sebald interrumpa la supuesta narrativa factual y autobiográfica al aludir constantemente a la textualidad del mundo. A medida que el lector se va percatando de la red narrativa de citas, aumenta su propia dislocación frente al proceso habitual de lectura.⁷⁵⁴ La multiplicidad de instancias que propician la sensación de *déjà vu* o *déjà lu* generan una desorientación que hace que el lector vuelva atrás, que dé vueltas en círculos, como si estuviera perdido en un laberinto, un símbolo que tanto aparece en los textos de Sebald.⁷⁵⁵ El lector también siente el «vértigo» tan característico de los viajes sebaldianos, la narrativa factual da lugar al sueño o la alucinación, la continuidad queda suspendida por repentinos cambios en el tiempo y el espacio, y el componente realista del viaje se desvanece durante páginas cuando las vastas lecturas del narrador se interfieren.⁷⁵⁶

753. A. Pearson, *op. cit.*, pág. 261.

754. Véase W. Iser, *El acto de leer*.

755. Incluso el propio narrador, en la séptima de las historias de *Los anillos de Saturno*, por ejemplo, dice sentirse en un laberinto. Sebald, *Los anillos de Saturno*, pág. 181.

756. Un vértigo textualmente inducido, que se presenta irónicamente, por ejemplo, en la cita velada de Shakespeare, una adaptación del discurso de Edgar en el *Rey Lear* integrada en un sueño del narrador,

Las citas procedentes de otras obras literarias y las distintas repeticiones a lo largo de su narrativa proceden de autores como Nabokov, Hoffmannsthal, Bernhard, Kafka o Ibsen, además de los muchos otros que aparecen explícitamente. Tales repeticiones crean en el lector esa sensación *déjà vu* (como las palomas, las polillas o las mariposas que surgen a lo largo de todo el relato de Austerlitz, por ejemplo). Con esta novela, el lector siente una sensación parecida a la del propio protagonista, un *déjà vu* similar mientras se enfrenta a sus recuerdos más soterrados, que cargan de una significación misteriosa ciertos objetos y experiencias. El lector se ve abocado a buscar en su lectura anterior, a la zaga de una imagen o de un detalle similar, a veces tan efímeros como las propias polillas que merodean en el relato de Austerlitz, tras un significado oculto o una correspondencia. El propio despliegue del texto constituye un «pasado» para el lector, y su desciframiento es paralelo al del protagonista.

Sin embargo, las citas, los documentos que aparecen en sus ficciones, tanto visuales como textuales, no pretenden mostrar el pasado «tal y como fue», sino que pretenden mostrar aquello ausente de la representación del pasado. Todas las referencias, voces, imágenes, forman parte de un sistema que con su estructura citacional disloca la historiografía, no ya para presentar el pasado directamente sino lo que falta de él a través del montaje, indirectamente. En *Austerlitz*, por ejemplo, la simple mención de la gran injusticia sufrida por el coronel Chabert, la historia de un soldado napoleónico de Balzac que «resucitado por decirlo así de entre los muertos, vuelve a París para reclamar el derecho a su hacienda» y que «aparece ante nosotros como un fantasma»,⁷⁵⁷ funciona como un antecedente literario del retorno del propio Austerlitz a su origen, y a su vez, a través de la asociación contextual con las

que aparece en *Los anillos de Saturno*: «A pesar de que en mi sueño de la pradera estaba sentado en el cenador chino, inmóvil por el asombro, al mismo tiempo me encontraba también fuera, a un pie del borde más externo, y era consciente de lo peligroso que es mirar tan profundamente abajo. Los grajos y las cornejas que volaban en círculos a media altura parecían apenas tan grandes como escarabajos; los pescadores en la playa se asemejaban a los ratones, la resaca sorda, moliendo los guijarros, innumerables, no llegaba hasta mí, aquí arriba. Sin embargo, justo por debajo de los acantilados, sobre un montón negro de tierra, yacían los escombros de un edificio que había explotado.» Sebald, *Los anillos de Saturno*, pág. 182.

757. Sebald, *Austerlitz*, pág. 280.

campañas militares napoleónicas, genera un paralelismo tácito con la invasión nazi de Europa que le ha valido al protagonista la pérdida de su pasado, de su identidad. Cuando, mucho más avanzada la novela, Austerlitz, en la Biblioteca Nacional de París, toma el texto de Balzac y se explica la referencia de Vera a éste, cobra una doble significación, pues la fosa común en la que acabó Chabert evoca el probable final del padre de Austerlitz, cuyo destino está intentando escrutar. La cita, aquí, apela a lo innombrable, a lo indecible, todo aquello a lo que la novela sólo puede acercarse indirectamente. La palabra Auschwitz sólo se evoca, al referirse a los manantiales de Auschowitz⁷⁵⁸ y en la descripción y las fotografías de los edificios y chimeneas de una planta petrolera en decadencia;⁷⁵⁹ el genocidio de los judíos europeos sólo se alude indirectamente al citar en francés el pasaje de Balzac en el que el coronel Chabert describe cómo recupera la conciencia entre muertos y moribundos, cuyos «*soupirs étouffés*»⁷⁶⁰ todavía puede oír muchos años después. En la sección de Praga de la novela, sin embargo, es Proust y no Balzac quien proporciona el «pre-texto» más destacado. Sin duda resuenan los ecos de *Le temps retrouvé* en el que el narrador proustiano experimenta esos «*moments privilégiés*» en los que recupera el pasado. Pero mientras el narrador proustiano encuentra en este resurgir del pasado el empuje para su trabajo literario en las fugaces chispas de la memoria involuntaria, Austerlitz tiene que comprometerse con la oscura tarea de descubrir el destino de sus padres muertos. El pasado que recupera no tiene sino una «laguna» en su centro, porque incluso si el pasado pudiera recuperarse plenamente, Austerlitz dice haber vivido «con la esperanza [...] de que el tiempo no pasara, no haya pasado, de forma que podría correr 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,

758. *Ibid.*, pág. 216.

759. *Ibid.*, pág. 188.

760. *Ibid.*, pág. 281.

naturalmente, abre por otra parte la desoladora perspectiva de una miseria continua y un dolor que nunca cese...»⁷⁶¹ La experiencia de Austerlitz, pues, funciona como punzante contrapunto del texto proustiano. La alegría ligada a la recuperación del pasado queda eclipsada por la trágica naturaleza de éste, no puede llevar a la frenética vocación artística proclamada por el narrador de Proust. Ocurre más bien al contrario, como dice en la Biblioteca Nacional, donde da con una fotografía gris de gran formato en la que aparece una habitación con los expedientes de los reclusos de Terezín. «Al ver la habitación del registro, me agobió la idea compulsiva de que allí, en la pequeña fortaleza de Terezín, en sus húmedas casamatas donde tantos habían perecido, hubiera debido estar mi verdadero lugar de trabajo, y que era culpa mía el no haberlo utilizado.»⁷⁶² Una de las alusiones más explícitas a Proust, sin embargo, tiene lugar cuando Austerlitz cuenta cómo fracasa ante su tarea de escribir su libro, un libro que sin duda remite a los pasajes benjaminianos:⁷⁶³ «Sentía ya tras mi frente la infame apatía que precede al desmoronamiento de la personalidad, sospechaba que en realidad no tenía memoria ni capacidad intelectual, ni una verdadera existencia, que durante toda mi vida sólo me había ido extinguiendo y apartando del mundo y de mí mismo. Si alguien hubiera venido para llevarme al patíbulo, hubiera permitido tranquilamente que me ocurriera lo que fuera sin decir palabra, sin abrir los ojos, lo mismo que las personas sumamente mareadas, cuando, por ejemplo, van en vapor por el Mar Caspio, tampoco oponen la menor resistencia si alguien les comunica que las van a tirar por la borda.»⁷⁶⁴ Salvo pequeñas modificaciones, se trata prácticamente de una cita textual de *Le temps retrouvé*.⁷⁶⁵ Una vez reconocida como cita, no hace sino intensificar el carácter literario de la narración, que en otras obras, como

761. *Ibid.*, pág. 104.

762. *Ibid.*, pág. 284.

763. Una obra que como intención surge también en París y que versaría sobre «la higiene y el saneamiento, la arquitectura de los establecimientos penitenciarios, templos profanos, hidroterapia, jardines zoológicos, salidas y llegadas, luz y sombra, vapor y gas y otros semejantes». Sebald, *Austerlitz*, pág. 123.

764. *Ibid.*, pág. 126.

765. M. Proust, *Le temps retrouvé*, pág. 1039.

Vértigo, nunca generó ninguna duda. Pero en trabajos de cariz más documental como *Los emigrados* o *Austerlitz*, relatos en los que aparecen fotografías y otras citas procedentes de archivos que supuestamente velarían el carácter literario de éstos, no hacen sino traerlo a la superficie abruptamente. El uso de alusiones literarias para evocar un mundo destruido no es menos poderoso ni conmovedor o verdadero que cualquier otra ficción convencional que verse sobre esta temática. La epifanía proustina en la que la recuperación del pasado en la obra de arte lleva a la vida verdadera e iluminada parece imposible para Austerlitz. Cuando, en la escena crucial en la estación de Liverpool Street, recuerda por primera vez y comprende que ese es el lugar al que llegó a Inglaterra treinta años atrás, se trata del recuerdo del pasado de su identidad falsa, un pasado frente al que sólo puede sentir ambivalencia, pues siente que vive una vida que no es la suya. «Nunca había estado realmente vivo, o que acababa de nacer ahora, en cierto modo en vísperas de a mi muerte.»⁷⁶⁶ Porque a Austerlitz no sólo le robaron los padres, la tierra nativa, la identidad social, sino la capacidad para relacionarse con autenticidad con los otros, la autorealización a través del trabajo intelectual, que habría sido su salvación. El vacío que siente ante este primer recuerdo contrasta con la sensación de plenitud del narrador proustiano. No hay salvación posible a través del arte. La memoria no restaura el pasado sino que da cuenta de su insondable fondo, pues Austerlitz «hasta donde podía recordar, había estado sobre un fondo de innegable desesperación».⁷⁶⁷ La cita, pero, funciona en ambas direcciones, y la lectura de Proust queda inevitablemente alterada por la alusión de Sebald: la celebración del escritor francés del poder del arte para capturar la esencia del pasado queda ensombrecido retrospectivamente por la conciencia de los límites del arte que surge después de la experiencia del holocausto, tal y como evoca Austerlitz. La rememoración, en Sebald, no se presenta como recuperación o restauración del pasado, sino como cita.

766. *Ibid.*, pág. 140.

767. *Ibid.*, pág. 128.

Sebald se enfrenta al «enigma de la presencia de la ausencia»⁷⁶⁸ construyendo un universo narrativo en el que más allá del tiempo y el espacio unifica a los vivos y a los muertos, y que expresa, como Austerlitz, esa «sospecha que he tenido siempre de que la frontera entre la muerte y la vida es más permeable de lo que generalmente creemos».⁷⁶⁹ Con su compleja red narrativa de repeticiones, documentos y relatos construye una representación de la catástrofe en la que lo ausente de la historia llega a percibirse a través de sus lagunas y fisuras, y puede leerse aquello que nunca fue escrito. No se trata de representar un pasado ausente o muerto, sino de crear una estructura formal, a partir de la cita, en la que emerja lo ausente. «La interrupción constituye uno de los procedimientos fundamentales de toda clase de dotación de forma. La interrupción va mucho más allá del ámbito del arte: se encuentra a la base de la cita.»⁷⁷⁰ La escritura de Sebald también plantea, a su vez, al cuestionarse cómo representar la catástrofe en la historia, una pregunta sobre el tiempo. Y esta interrupción que genera un nuevo tiempo, o que más bien sale de él, cobra la forma de la cita, que articula la representación. La lectura es el momento crítico, es el momento del peligro, de la interrupción y del conocimiento. Cuando Sebald insta a leer las ausencias, a hacer presente la ausencia en su narrativa, ese es el gesto ético de su escritura. Porque no se puede recuperar el pasado tal y como fue es necesario un «itinerario narrativo» para que el lector reflexione críticamente sobre el pasado y lo proyecte hacia el futuro. Sebald dice que «la única manera de aproximarse a estas cosas, en mi opinión, es oblicuamente, tangencialmente, por medio de referencias más que a partir de una confrontación directa».⁷⁷¹ En Sebald, la estructura de citas discontinuas, en la que un narrador unifica una pluralidad de documentos, requiere al lector, el único que puede llenar los vacíos y silencios, las indeterminaciones, con su interpretación del texto. Como en Benjamin, «las citas son salteadores

768. P. Ricoeur, *op. cit.*, pág. 25.

769. Sebald, *Austerlitz*, pág. 281.

770. Sebald, *Logis in einem Landhaus*, pág. 163.

771. M. Silverblatt, *op. cit.*

de caminos que irrumpen armados para arrebatarse la convicción que alberga el ocioso paseante.»⁷⁷² Se trata de una lectura, sin embargo, que nunca podrá llegar a su fin. Las citas parecen ser infinitas y exhortan al lector, pero la voz autorial no se pierde. Al contrario, en los fragmentos más poblados de referencias, la peculiar e idiosincrásica voz del autor es la que cede la palabra al otro, en una composición polifónica, algo quizá más presente en *Los anillos de Saturno*, pero siempre presente en algún grado en todos sus libros. A todas esas voces imprevistas (las de desconocidos que aparecen en un encuentro fortuito, viejos conocidos o parientes lejanos) a cuya experiencia les ofrece un espacio para la escucha, se suman las voces de multitud de textos literarios. Sin duda, esta polifonía intertextual es una de las características más originales de la escritura de Sebald, su extraordinaria capacidad para crear algo inequívocamente propio a partir de los fragmentos ajenos al reelaborarlos en un contexto siempre productor de un nuevo significado, incluso si apela a las resonancias del pasado.⁷⁷³

En su ensayo «Entre la historia y la historia natural», Sebald, al hablar de la estrategia hermenéutica de Kluge, dice que «sólo manteniendo una dialéctica crítica entre el presente y el pasado se puede generar un proceso de aprendizaje [...] El modo en que Kluge provee una forma de presentación con vectores a su material documental, genera una traducción de lo citado en el contexto de nuestro presente».⁷⁷⁴ La comprensión del texto no pasa por la identificación concreta de textos, fechas, lugares o cualquier otra referencia como si se tratara de una reconstrucción cronológica o topográfica, pues la lectura apunta a la construcción dialéctica entre un pasado y un presente que sepa leer las ausencias que genera la destrucción. En Sebald, la ambigüedad del uso de documentos y fotografías, al remarcar la fiabilidad y la infidelidad del discurso narrativo constantemente, necesita de la intervención del lector

772. W. Benjamin, *Calle de dirección única*, p. 78.

773. A. Pearson, *op. cit.*, pág. 267.

774. Sebald, *Campo Santo*, pág. 99.

para la construcción del significado. «Hay que leer los agujeros.»⁷⁷⁵ Sólo hay agujeros si hay interrupción, sólo las citas abren agujeros. Benjamin parece sugerir que la escritura de la historia sólo se puede dar en forma de cita: Escribir historia significa por tanto *citar* la historia. Pero en el concepto de citación radica que el correspondiente objeto histórico sea arrancado de su contexto.»⁷⁷⁶ Esa es la tarea de la rememoración. La escritura como rememoración se enfrenta a la representación de la historia como catástrofe, atiende a las ausencias que se leen desde el presente, los agujeros que forja la cita. Rememorar, al fin y al cabo, no es más que citar.⁷⁷⁷

Como el ángel, que no puede detener la tempestad del pasado ni despertar a los muertos y recomponer lo despedazado, «ese lamento silencioso que elevan los ángeles, suspendidos, desde hace casi setecientos años, sobre la desgracia infinita»,⁷⁷⁸ la escritura de Sebald tampoco puede (aunque bien quisiera). Tampoco puede, sólo puede ejercer de mensajero para desaparecer, como el ángel, y como el propio momento de la lectura. «*Gli aneli visitano la scena della disgrazia.*»⁷⁷⁹ El propio Sebald dice contentarse con el papel de «mensajero»⁷⁸⁰ frente al narrador que todo lo sabe y lo controla. Destrucción y origen se dan encuentro en la cita: «Ante el lenguaje, ambos reinos —destrucción y origen— quedan acreditados en la cita. Y, al contrario, el lenguaje está completo tan sólo donde ambos pueden compenetrarse, en una cita. Y esto porque en la cita se refleja el que es el lenguaje de los ángeles, en el cual todas las palabras, sin el idílico contexto del sentido, se han convertido en lemas en el libro de la Creación.»⁷⁸¹ La epifanía que es la lectura, la lectura de la imagen dialéctica, es el momento de cognoscibilidad, es el momento de verdad.

775. A. Kluge, citado en H. Heißenbittel, «Der Text ist die Wahrheit. Zur Methode des Schriftstellers Alexander Kluge», H. L. Arnold (ed.), *Text + Kritik*.

776. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 11, 3], pág. 478.

777. A. Pearson, *op. cit.*, pág. 261.

778. Sebald, *Vértigo*, pág. 70.

779. *Ibid.*, pág. 71.

780. Véase la entrevista con M. Jaggi «Recovered Memories», *The Guardian*, 22 de septiembre del 2001.

781. K. Kraus, *Obras II*, 1, p. 372.

Con su red de citas, Sebald crea una biblioteca imaginaria. Pero una biblioteca en la que, lejos de ser una celebración nostálgica de una gloriosa herencia literaria, los textos alojados evocan la responsabilidad histórica y las culpas de la civilización europea. No es una casualidad que aparezcan tantas bibliotecas a lo largo de sus textos, como la Biblioteca Civica de Verona en *Vértigo*, un espacio onírico donde el narrador lee con detenimiento los periódicos de 1913 que insinúan la catástrofe que está por llegar; o como la Biblioteca Nacional de París en *Austerlitz* «esa nueva biblioteca gigantesca, que según una concepción desagradable y constantemente utilizada hoy, debe ser el tesoro de toda nuestra herencia literaria»,⁷⁸² una construcción faraónica levantada sobre los locales donde los nazis y los colaboracionistas almacenaban los bienes robados a los judíos deportados.⁷⁸³ Como los propios textos de Sebald, las bibliotecas muestran, si no el fracaso de una cultura, el abismo entre los ideales y la realidad histórica que investiga el narrador. Plasmar las huellas de la catástrofe, esa es la intención literaria de Sebald, tal y como declara al comienzo de *Sobre la historia natural de la destrucción*. Más que de la catástrofe, se puede hablar de los rastros de la catástrofe, de las marcas que deja sobre cada uno la catástrofe, pues los verdaderos testimonios de la catástrofe no pueden decir. Reclaman una lectura perpetua, así en Benjamin y en Sebald, una lectura y una escritura sin fin. No sólo por la magnitud de la catástrofe, que acumula ruinas sobre ruinas, sino porque así lo exige la forma de representación citacional y la comprensión del tiempo que pone en juego. «Hubo de ser [Kraus] el desesperado el que, por su parte, descubriera en la cita una fuerza no de conservar, sino más bien de purificar, y de destruir y sacar de contexto; la única que infunde todavía la esperanza de que algunas cosas sobrevivan a este escaso espacio temporal, precisamente porque las han sacado de él.»⁷⁸⁴

782. Sebald, *Austerlitz*, pág. 280.

783. «Todas esa historia está enterrada, en el sentido más exacto de la palabra, bajo los cimientos de la Grande Bibliothèque», *Ibid.*, pág. 287. Sin duda, resuena la sentencia benjaminiana que dice que no hay ningún documento de cultura que no sea de barbarie.

784. *Ibid.*, p. 374.

3.6. De la fotografía o la invisibilidad

Si la escritura de Sebald se encuentra en la intersección entre la biografía y la autobiografía, entre la historia y la ficción, entre el diario de viaje y las memorias, su uso de las fotografías escapa también a los géneros tradicionales. Las fotografías forman parte de una «hibridez genérica»⁷⁸⁵ que responde al ambicioso alcance del proyecto de Sebald, en el que se explora la relación histórica del hombre con su entorno, la conexión entre la memoria individual, familiar y colectiva, y los medios a través de los cuales esta memoria se transmite de una generación a la otra. En contraste con el uso tradicional de fotografías, incluso reduccionista,⁷⁸⁶ Sebald establece en su escritura una peculiar relación entre el heterogéneo material fotográfico que emplea y el texto escrito. Sin duda, una de las cuestiones esenciales que plantea el empleo de las fotografías en la escritura de la historia de Sebald versa sobre la «autenticidad de éstas».⁷⁸⁷ La fotografía se ha considerado «la más realista, y por ello la más simple, de las artes miméticas».⁷⁸⁸ Pero Sebald, en su elaboración literaria de la representación de la historia, desafía

785. J. J. Long, «History, narrative and photography in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten*», en *The Modern Language Review*, págs. 117-137.

786. Long identifica dos usos principales de la fotografía. Por un lado, el de aquellas fotografías que se emplean en relatos familiares y autobiográficos, normalmente de naturaleza no literaria, cuya principal función es «documental», pues se trata de una imagen «que se refiere a una realidad que es ontológicamente anterior al texto que la acoge». Por el otro, Long apunta que numerosos novelistas de la posguerra, como Günter Grass en *El tambor de hojalata* o Thomas Bernhard en *Extinción*, describen fotografías pero no las reproducen. En el primer caso las fotografías existen como «pura evidencia» y en el segundo «paradójicamente sólo son accesibles a través de las interpretaciones a las que dan lugar». *Ibid.*, pág. 117.

787. *Ibid.*

788. S. Sontag, *On Photography*, pág. 51

la supuesta autenticidad del documento fotográfico, pues lo integra en una narración en la que la búsqueda de sentido va más allá de la mera descripción de los «hechos». A medida que, por ejemplo, Austerlitz se sumerge en el silencio de las fotografías y las películas, su visión se oscurece y se siente cada vez más alejado de los referentes. En este sentido, las imágenes pueden resultar más decepcionantes que reveladoras. Pero, en realidad, las fotografías, y todas las imágenes que Sebald incluye en sus obras, no funcionan como prueba, sino como «aide-mémoire» que activan la imaginación. La imagen verdadera no es, pues, la imagen documental, sino que la imagen verdadera es conocimiento.

El propio Sebald, como un coleccionista, se dedica a recolectar fotografías porque, dice, «contienen mucha memoria»,⁷⁸⁹ si bien no puede obviar la pregunta por su estatus documental. Fotografías de familia, de edificios, retratos personales, paisajes urbanos y rurales, en los que las personas brillan por su ausencia, así como fotografías de objetos personales, reproducciones de clásicos pictóricos, mapas esquemáticos, recortes de periódico, fragmentos de diarios y otros libros. Fotografías que cuestionan si representan realmente lo que el texto nos dice que representan o que bien pueden ser un elemento alrededor del cual el autor construye una historia.⁷⁹⁰ La fotografía, del mismo modo que las fotografías que reproducen obras pictóricas, como si de una escalera platónica se tratara,⁷⁹¹ está integrada en la fábrica de la narrativa; está, pues, íntimamente ligada a la cuestión de la memoria y la narración. La combinación de imágenes y palabras constituye una constante que, más allá de un aparato paratextual, está integrada en el entramado narrativo. Thomas Kastura define el modo narrativo de Sebald como un «relato fotográfico» (*photographisches Erzählen*):⁷⁹²

789. «Recovered Memories», *Guardian*, 22 de septiembre del 2001, Review Section, pág. 7.

790. J. J. Long, «History, narrative and photography in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten*», *The Modern Language Review*, vol. 98, pág. 117.

791. A. Williams «W. G. Sebald: A Holistic Approach to Texts, Borders and Perspectives», en A. Williams, A., Parkes, S., Preece, J. (eds.), *German-Language Literature Today: International and Popular?*

792. T. Kastura, «Geheimnisvolle Fähigkeit zur Transmigration: W. G. Sebalds interkulturelle Wall-

«Está claro que las fotografías, las reproducciones de obras pictóricas, los facsímiles, los mapas, etcétera, más que ilustraciones o ‘documentos de autenticación’ son la expresión de un concepto ampliado de texto: funcionan como historias visuales independientes que no sólo complementan lo escrito sino que también lo interpretan.»⁷⁹³ La relación entre el texto y la imagen no es puramente ilustrativa, como apunta Kastura, sino que se trata de una combinación que constituye «un rasgo fundamental (si no el fundamental) de la estética de Sebald.»⁷⁹⁴

Las fotografías, sin duda, siempre representan realidades concretas, pero el texto, que las ubica histórica y geográficamente, puede alterar la fiabilidad documental de la imagen fotográfica. Se trata de un recurso que no hace sino contribuir al juego que Sebald plantea a sus lectores, invitándoles y a la vez frustrando cualquier intento de distinguir la ficción de la realidad,⁷⁹⁵ algo muy propio de sus textos, difuminar tales fronteras, pues se trata de un gesto ideológico que plantea una concepción muy concreta de la representación de la historia. No cabe duda de que el uso de imágenes, especialmente de fotografías, ontológicamente ligadas a una realidad extratextual, testifica de un pasado existente. A pesar de ello, muestra que sólo a través de la literatura puede desplegarse su naturaleza documental, en este caso la de la fotografía. De igual modo, las narrativas que Sebald teje alrededor de una fotografía no siempre están ligadas a una realidad extratextual, sino que muchas veces no tienen nada que ver con la realidad física de la fotografía. La integración sin comentario o anotación alguna de fotografías, de igual manera que la de citas, revela la fusión de historiografía y literatura. La relación entre el texto y la imagen nunca es estática: a veces ilustrativa o complementaria, otras disonante o incluso contradicto-

fahrten in die Leere», en *Arcadia*, n. ° 31, pág. 216.

793. *Ibid.*

794. J. J. Long, «History, narrative and photography in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten*», *The Modern Language Review*, vol. 98, pág. 119.

795. *Ibid.*, pág. 117.

ria. Las imágenes pueden ocultar o revelar, autentificar o engañar. En ocasiones las imágenes se anticipan al texto pero en otras deben leerse retrospectivamente. Pueden ser descritas pero mantenerse ausentes visualmente, pueden ser autorreflexivas o incluso irónicas. La imagen incluso puede reemplazar al signo lingüístico, como en el caso de los «ojos», representados visualmente, que aparecen en Austerlitz.⁷⁹⁶ La imagen puede referirse a la propia narración, a la vez que siempre apunta a una realidad extratextual, sin olvidar la relación con otros textos, literarios o documentales. Del mismo modo que Sebald emplaza figuras históricas entre personajes ficticios en su indagación sobre el estatuto ontológico de la realidad, el uso que hace de las fotografías ilustra las múltiples relaciones que entran en obra en la representación ficcional que hace de la experiencia histórica. Cuando la búsqueda de Austerlitz lo lleva al Museo del Gueto de Theresienstadt y al centro de documentación dice sentirse «cegado por la documentación». Se adentra en la lectura de Adler, y más que su presencia física en Terezín, es la documentación la que le permite acceder a su pasado y al destino de su madre. El narrador cuenta el relato de Austerlitz de su lectura sobre los distintos aspectos del gueto, a qué se dedicaba la gente, qué trabajos tenía. La imagen integrada en el texto genera un reflejo de la narración, y a la vez ilustra el efecto que producen las distintas formas de textos, al enfrentarse la lista numerada del texto de Adler y la característica escucha literaria de la narrativa de Sebald. La imagen no sólo ilustra la compleja relación con el texto, sino que a la vez es simultáneamente anticipadora y retrospectiva. La reproducción de una página de un documento precede pero también tiene lugar en paralelo con el texto narrativo. Su inserción en el cuerpo del texto la enfrenta a la narración a la que sirve de base. Las fotografías, pues, están implicadas en la narración, funcionan como rastros de un pasado que no puede entenderse sin el suplemento de la narrativa. Algunas de las imágenes pueden ser claramente referenciales e ilustrar el texto. Otras,

796. Sebald, *Austerlitz*, págs. 8 y 9.

sin embargo, guardan una relación indeterminada con las palabras que las rodean. Algunas de las fotografías que aparecen en *Los emigrados*, por ejemplo, han sido tomadas por amigos o parientes del narrador, y pueden leerse en función de la narrativa a la que dan lugar. Otras, sin embargo, no pueden interpretarse en este sentido. Se trata de aquellas que, explícita o implícitamente, pueden atribuirse al narrador y que «*aparecen* para ejercer un papel más tradicional de autenticación».⁷⁹⁷ Dos tipos de interpretación que no son incompatibles sino que constituyen dos aspectos de la misma estrategia estética, que representa una respuesta formal a la cuestión de la historia que domina la narrativa de Sebald. A su vez, las imágenes están relacionadas entre ellas a través de las cuatro historias. Estas imágenes no pueden entenderse como si se tratara de la ilustración lineal de un abanico de acontecimientos que se despliega. Pueden leerse, más bien, como imágenes que refieren a otras imágenes cuyo significado escapa a la linealidad y que a la vez construyen una metáfora de la ausencia en la narrativa. El hecho de incorporar fotografías en una obra preocupada por la representación de la historia, y que duda constantemente de la posibilidad de la objetividad, tematiza las cuestiones fundamentales de la visión, el recuerdo y el conocimiento, a la vez que plantea preguntas como la relación de la literatura, y de las propias fotografías, con la verdad y la realidad. En la constelación única de texto e imagen que dibuja la prosa de Sebald, la fotografía forma parte del entramado que hace emerger las cuestiones teóricas y estéticas relativas al realismo, la autenticidad, la documentación de la historia, la escritura de la historia, pues.

Las historias de Sebald buscan articular históricamente el pasado; articular el pasado históricamente, en Benjamin, significa «adueñarse de un recuerdo tal y como brilla en el instante de un peligro. Al materialismo

797. En su interpretación, pues, Long distingue entre aquellas fotografías que son leídas, interpretadas y narrativizadas por los personajes dentro del mundo representado, y aquellas que se dirigen a un lector «fuera» del texto. Long interpreta el primer tipo de fotografías en clave psicoanalítica, y el segundo, al examinar las fotografías del narrador, se centra en el papel del lector en el proceso de estructuración. Sebald, J. J. Long, «History, narrative and photography in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten*», en *The Modern Language Review*, vol. 98, pág., 120.

histórico le incumbe fijar una imagen del pasado». ⁷⁹⁸ Esa articulación es la que se da en la cita, y entre las citas, también se encuentran las imágenes, ya sean éstas fotografías o reproducciones. Sin duda, la estructura citacional tiene mucho de visual. La imagen está al margen de la temporalidad de la narración y a su vez pone en juego la ausencia, aquello que no puede integrarse narrativamente en el relato. Este «adueñarse», sin embargo, debe enfrentarse a un material reprimido que, en Sebald, muchas veces está relacionado con una memoria que es visual más que narrativa. Henry Selwyn, por ejemplo, le dice al narrador: «Durante decenios habían quedado borradas de su memoria las imágenes de aquel éxodo, pero últimamente, dijo, reaparecen.» ⁷⁹⁹ A esta frase, siguen otras en las que Selwyn recuerda con gran intensidad acontecimientos que sucedieron muchos años atrás, situaciones que puede ver: «Veo, dijo, cómo el maestro del ceder [...] Veo los cuartos desamueblados. Me veo sentado en lo más alto del carromato [...] Veo los hilos del telégrafo.» ⁸⁰⁰ Del mismo modo, en una operación análoga, en el relato de Paul Beryter, dice: «Una vez, contó madame Landau, Paul le describió aquel emporio con pelos y señales, cuando en el verano de 1975 se recuperaba en un hospital de Berna, con los ojos vendados, de una operación de cataratas y veía —como solía decir, con la claridad del sueño— cosas de las que no había creído que aún moraran en él.» ⁸⁰¹ En *Los emigrados*, muchos de los personajes, como apunta Long, intentan, con la ayuda del «narrador-terapeuta», hacerse con el control de recuerdos que de otro modo los amenazarían con poseerlos a ellos mismos. ⁸⁰² Las imágenes visuales se integran en una narrativa que permite que pierdan parte de su carácter compulsivo y ocupen un lugar en tanto elementos del pasado que se reconoce como pasado. A través del acto de la narración son capa-

798. Tesis VI.

799. Sebald, *Los emigrados*, pág. 28.

800. *Ibid.*, págs. 28 y 29.

801. *Ibid.*, pág. 65.

802. Para una interpretación psicoanalítica, véase J. J. Long, «History, narrative and photography in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten*», en *The Modern Language Review*, págs. 125 y 126.

ces integrar en un marco temporal las vivencias que se les aparecen como imágenes, lo cual no significa que lo visual esté provisto de una dimensión temporal como tal, sino que se integra en una secuencia de experiencias y adquiere una dimensión temporal en tanto que éstas son integradas en el relato, en tanto que son leídas. Como dice Eduardo Cadava, «el acontecimiento fotográfico reproduce [...] el carácter póstumo de la experiencia vivida».⁸⁰³ En este sentido, la fotografía puede leerse como un síntoma tardío de la historia familiar o colectiva que requiere la mediación del proceso de narración. La imagen a menudo funciona como una traza indexical o metonímica del pasado que necesita que se lo otorgue un contexto temporal para poder ser leída.

A menudo mal iluminadas o mal enfocadas, las imágenes de Sebald reafirman su naturaleza documental a través de su falta de cualquier cualidad estética.⁸⁰⁴ La factura de un restaurante, una tarjeta de teléfono o una antigua postal son imágenes que se presentan como fragmentos de la realidad. Sin embargo, el efecto de realidad de las imágenes de Sebald incrementa la dificultad de descifrar la narrativa verbal, con la cual guardan una relación indirecta pero contigua, puesto que Sebald concibe las fotografías como una forma de escritura. Del mismo modo que el texto literario aspira a una condición de visibilidad, las fotografías piden ser contadas como historias. Sebald dice que no sabe nada de los personajes que aparecen en las fotografías que elige, pero precisamente eso es lo que hace que se empiece «a pensar hipotéticamente. Por este camino se llega inevitablemente a la ficción, a contar historias. Al escribir, partes de las imágenes o te adentras en ellas para contar tu historia, para usarlas en lugar de un pasaje textual, etcétera».⁸⁰⁵ El blanco y negro de las fotografías refuerza la impresión de realismo, pero sobre todo confiere a los temas y a

803. Citado en *ibíd.*, pág. 126.

804. M. Anderson, *op. cit.*

805. Ch. Scholz, «Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument», *Neue Zürcher Zeitung* 48, págs. 51-52.

los pasajes una cualidad temporal que resulta básica para las historias. En estas fotografías, el mundo contemporáneo «ya es siempre pasado», incluso las instantáneas recientes parecen viejas y remiten a una época anterior. «La fotografía en blanco y negro, o mejor dicho, sus zonas grises, apunta precisamente a ese territorio entre la vida y la muerte.»⁸⁰⁶

Estas fotografías antiguas o postales, como «fantasmas»⁸⁰⁷ procedentes del tiempo pasado, con su mera existencia desafían a la continuidad y permanencia del aquí y el ahora. «Susan Sontag ha calificado la fotografía de equivalente moderno de las ruinas artísticas. Toda fotografía, de forma no distinta de la de las ruinas artísticas del romanticismo, sugiere una sensación de pasado.»⁸⁰⁸ No se trata de un rechazo del presente contemporáneo ni de la realidad, sino de la noción mesiánica de tiempo ahora benjaminiana, en que la catástrofe, el sufrimiento y la muerte se integran en la aprehensión del presente del lector o espectador. La carga política y ética sin duda se inscribe en una reflexión crítica de la ética del «realismo documental» que Sebald emprendió desde principios de los años ochenta. En el artículo de 1982 que sirvió de base a *Sobre la historia natural de la destrucción*, «Zwischen Geschichte und Naturgeschichte», Sebald lamenta el fracaso generalizado entre los escritores alemanes para dotar de objetividad el relato de la destrucción más allá de las formulaciones empáticas, apocalípticas, míticas, «excesivamente» literarias, que sin embargo no pueden hacer justicia a los acontecimientos, y que se presentan como fracasos estilísticos que, para Sebald, se traducen en un fracaso moral. El realismo documental se presenta como la formulación ética estilísticamente adecuada de la catástrofe. «El ideal de verdad contenido en la forma de cualquier relato modesto se presenta como el fundamento irreductible de cualquier esfuerzo literario. Cristaliza la resistencia ante la tendencia humana de reprimir cualquier recuerdo que en algún sentido pueda presentarse

806. *Ibid.*, pág. 52.

807. M. Anderson, *op. cit.*, pág. 138.

808. Sebald, *Pútrida patria*, pág. 119.

como un obstáculo de la continuidad de la vida.»⁸⁰⁹ Precisamente porque el superviviente del bombardeo de Hamburgo no puede recordar, porque no se atreve a mirar atrás, porque a sus espaldas no hay más que fuego. El escritor, el historiador, tiene el deber moral de preservar esos recuerdos dolorosos que tienden a borrarse.

Las fotografías, en la escritura de Sebald, no funcionan como meros recuerdos del pasado, sino que ponen de manifiesto que «tanto los hechos como la ficción son ‘híbridos’»⁸¹⁰. El propio Sebald dice que «hechos y ficción [...] no se presentan como alternativas. Ambos son híbridos constituidos por los mismos elementos en diferente medida».⁸¹¹ La primera historia de *Vértigo*, en este sentido, parece un manifiesto sobre el realismo y los caprichos de la memoria. Basada en parte en la medio ficcionada autobiografía *La vie d'Henry Brúlard* (un texto híbrido en sí mismo, con muchos dibujos), cita a uno de los novelistas franceses realistas más importantes del siglo XIX para mostrar hasta qué punto la memoria es frágil e interesada, sobre todo la de alguien traumatizado por las escenas de la guerra: «Beyle [...] escribe que el elevado número de caballos muertos al borde del camino y demás cachivaches de guerra que el ejército, avanzando sinuosamente, iba dejando como una huella tras de sí, le había afectado de tal forma que, entretanto, no podía tener un entendimiento más preciso de aquello que en su día le había llenado de horror. Pensaba que la violencia de la impresión había acabado con la impresión misma. [...] Por lo demás, Beyle advierte que hasta las escenas más cercanas a la realidad de los recuerdos de lo que se dispone merecen poca confianza.» De un modo similar, al hablar sobre los supervivientes de Auschwitz Jean Améry y Primo Levi, Sebald destaca que incluso un testigo directo de los crímenes nazis no puede ofrecer una «verdadera explicación» («keinen wahren Begriff») de su experiencia, demasiado traumática. La escritura traduce esta traza

809. Sebald, *Sobre la historia natural de la destrucción*, págs. 86 y 87.

810. M. Anderson, *op. cit.*, pág. 147.

811. Ch. Bigsby, *op. cit.*, pág. 147.

caótica, pre-lingüística, pero no puede dejar de distorsionar y traicionar su verdadero contenido en cada acto de mediación.⁸¹² Y precisamente desde esta perspectiva Sebald emprende el retrato de emigrantes y exiliados que no son víctimas del holocausto sino de una experiencia de la pérdida de lo humano mucho más indefinible. «Creo que nos engañamos profundamente con el conocimiento que creemos poseer, que lo construimos a medida que avanzamos, que lo hacemos encajar con nuestros deseos y ansiedades y que inventamos una cadena sucesiva de huellas para sosegarnos.»⁸¹³ En la última historia de *Los emigrados*, en la historia de Max Feber, vemos una fotografía de una plaza ante el castillo de Würzburg, en la que aparece una multitud y una nube de humo alzándose hacia el cielo. La imagen se publicó por primera vez en el periódico nazi oficial para documentar la quema de libros que tuvo lugar en la Residenzplatz en mayo de 1933. Pero, como apunta el tío de Feber, aquella fotografía era una «falsificación».⁸¹⁴ El narrador podrá constatarlo más tarde, y solo disolverá las dudas sobre la autenticidad de la imagen cuando visite un archivo. En el proceso mismo de esclarecimiento de la combinación de realidad y propaganda, el narrador pone en juego su propia manipulación de las imágenes en sus textos literarios y la inestabilidad epistemológica del propio medio. Porque, si bien las imágenes son «el medio más convincente de documentación de la realidad, también son el más fácil de manipular».⁸¹⁵ En realidad, la manipulación forma parte de la identidad de la fotografía desde que se inventara en el siglo XIX. El material visual requiere una interpretación y se resiste a una explicación definitiva, del mismo modo, seguramente, que cualquier documento escrito y, más concretamente, cualquier pasaje realista en una obra de ficción.

812. Del mismo modo, como muestra Agamben, esa disociación entre experiencia y expresión es propia del sujeto. Véase el capítulo dedicado al testimonio. Véase Sebald, «Überlebende als schreibende Subjekte. Jean Améry und Primo Levi, ein Gedenken», en *Zeit und Bild: Frankfurter Rundschau am Wochenende*, 28 de enero, 1989.

813. J. Wood, *op. cit.*

814. Sebald, *Los emigrados*, pág. 221. La quema de libros, como se cuenta, tuvo lugar, en efecto, el 10 de mayo, pero fue ya entrada la noche.

815. M. Anderson, *op. cit.*, pág. 147.

La dificultad para determinar la verdad de una imagen documental no es, sin embargo, un argumento cómplice de su indeterminación o «indecibilidad» histórica. El difícil y consciente uso de las fotografías en los textos de ficción genera una lectura más atenta y comprometida por parte del lector de la realidad histórica y los documentos que la describen. Las imágenes cuestionan también la comprensión epistemológica de los documentos textuales al plantear una serie de enigmas o juegos que no hacen sino apuntar al propio proceso ficcional. Esta desestabilización narrativa, esta estrategia de hacer que «las cosas parezcan inciertas en las mentes de los lectores»⁸¹⁶ muestra las grietas de la superficie documental, reconoce los saltos en la narrativa y pone de manifiesto su propia incertidumbre textual.⁸¹⁷ De este modo, Sebald cuestiona que el mundo se pueda dividir en las categorías completamente distintas de realidad y ficción, de documentos históricos y construcciones estéticas. No hay hechos, sino relato; no hay documento histórico «puro».

El uso de Sebald de fotografías, citas y fuentes históricas cobra una dimensión política. No es de extrañar que el afilado tono de su documentalismo resulte más polémico cuando se dirige a los perpetradores alemanes durante la Segunda Guerra Mundial, entre los que se cuenta su propia familia. Sebald no tiene ninguna experiencia directa de esta guerra, sólo «postmemories» de segunda generación, por lo que únicamente puede alcanzar ese pasado imaginariamente. La empatía de las narrativas que emana de las ficciones familiares de Sebald busca conectar con ese pasado, representar esos sufrimientos y tratar de establecer nuevas relaciones al tratar los traumas individuales que acechan desde el ayer. Los documentos, en sus textos, forman parte de una frágil incertidumbre epistemológica, pero a la vez responden a la urgente tarea moral de salvar las ruinas de

816. J. Wood, *op. cit.*

817. Sin duda se trata de imágenes en las que la autoconciencia documental se revela como el reverso de otras estrategias como podría ser el documentalismo simulado de imágenes como las de *La lista de Schindler*, por ejemplo, en las que se busca hacerle creer al espectador que las imágenes de la pantalla son reales, que ante sus ojos se presenta la «historia».

esas historias personales. La incorporación de fotografías sirve para «re-familiarizarse» con las vidas de aquellos que han sido víctimas de la guerra, el exilio y la emigración. Imágenes melancólicas, sin duda, imágenes fantasmales que no pretenden sino cuestionar la realidad de los vivos, que pronto pertenecerán al mundo de los muertos.

Conclusiones

En el presente trabajo de investigación se ha buscado exponer, en un primer momento, la concepción de historia presentada por Benjamin, centrándose en particular en su última obra, las *Tesis de filosofía de la historia*. En un segundo momento, la intención ha sido mostrar cómo se traslada a la representación del pasado tal concepción, en concreto en la narrativa de W. G. Sebald. El escritor alemán, pues, se ha tomado como ejemplo de la escritura de la historia reivindicada por Benjamin.

Si Benjamin resulta de especial interés es porque propone un nuevo relato histórico: aquél que se centra no ya en la historia de los vencedores sino de los vencidos. A lo largo de este estudio, se ha presentado cómo se articula esta nueva concepción de la historia, que expresa a la par una teoría del conocimiento. Este trabajo se ha desarrollado a partir de la idea central de rememoración, en la que confluyen nociones básicas como la imagen dialéctica —que da lugar al verdadero objeto histórico— y la nueva idea de tiempo que ésta implica, ya que cualquier intento de nueva representación de la historia debe hacerse desde una nueva concepción del tiempo. La escritura de la historia que se da en la obra de Sebald se entiende, pues, como rememoración.

Sebald, siguiendo a Benjamin, no pretende construir una narración que traduzca el encadenamiento de lo real, una traducción que sin duda se basa en la ficción de un flujo temporal homogéneo y continuo. La posibilidad de esta traducción reposa en la confianza en la continuidad histórica, tanto la de los acontecimientos como la de la cultura.

tecimientos como la narrativa. La historiografía que se fundamenta en esta concepción del tiempo opera a partir de dos principios narrativos complementarios: por un lado, una concepción ingenua de causalidad histórica, como si la sucesión cronológica fuera sinónimo de una relación sustancial de necesidad histórica; y por otro, una idea de continuidad temporal infinita y regular, una idea sobre la que reposa esta exangüe noción de causalidad. «El historicismo se contenta con establecer un nexo causal entre diversos momentos históricos. Pero ningún hecho es ya histórico por el mero hecho de ser causa. Llega a serlo póstumamente gracias a circunstancias que pueden estar separadas del hecho por milenios.»⁸¹⁸ Benjamin se enfrenta a esta «construcción tradicional de la historia», a la que se «le escapan aquellos lugares en los que la tradición se interrumpe»,⁸¹⁹ pues se basa en esta frágil concepción de causalidad que entraña una narrativa falsamente «épica», como si todos los acontecimientos se pudieran encadenar los unos a los otros en el flujo de la historia universal, como si la historia fuera algo que se dejara contar. «En una investigación materialista habrá que hacer saltar inevitablemente, en el curso de la construcción, el momento épico. Hay que hacerse cargo de la liquidación del momento épico», porque no cabe duda de que «es más difícil honrar la memoria de los sin nombre que la de los famosos, los célebres».⁸²⁰ «Puede que la continuidad de la tradición sea una apariencia. Pero entonces es la persistencia de esa apariencia lo que da lugar a la continuidad en la tradición», de modo que la «tarea de la historia es adueñarse de la tradición de los oprimidos, una imagen del *discontinuum* que es «la base de la tradición auténtica».⁸²¹

Sin duda Benjamin plantea una aporía fundamental, pues ¿cómo se escribe una historia discontinua, cómo se escribe la historia de los sin nombre? En la segunda parte de este trabajo se ha mostrado cómo se salva ese pasado olvidado en la prosa de Sebald, cómo se enuncia la tradición de los oprimidos a través de la rememoración, que no se deja llevar por el encadenamiento

818. Tesis, Fragmento A.

819. W. Benjamin, [Benjamin-Archiv, Ms 473], citado en R. Mate, *op. cit.*, pág. 316.

820. W. Benjamin, [Benjamin-Archiv, Ms 447 y 1094], citado en *ibid.*, pág. 315.

821. W. Benjamin, [Benjamin-Archiv, Ms 469], citado en *ibid.*, pág. 311.

sino que trata de construir un relato abrupto aun a riesgo de enfrentarse a su propia laguna. Frente al relato acumulativo y autocomplaciente del historicismo, frente a la falsa totalidad, ilusión mítica del historicismo, para ir más allá del relato de los vencedores se impone la necesidad de otra escritura de la historia, de otra historia. La falsa universalidad de esta visión de la historia queda denunciada por Benjamin. Ése es el giro copernicano que practica el filósofo: «Los hechos históricos pasan a ser lo que ahora mismo nos sobrevino: constatarlos es la tarea del *recuerdo*.»⁸²² A la causalidad ingenua del historicismo Benjamin opone la intensidad del instante que interrumpe, destruye el *continuum* y a la vez construye, salva. El historiador al que apela Benjamin, lejos de presentar otro sistema explicativo o una contrahistoria, debe provocar la interrupción del falso *continuum* nihilista de la historiografía tradicional.

El verdadero historiador, nos dice Benjamin, es aquél que «capta más bien la constelación en la que se encuentra su época con otra muy determinada del pasado», oponiendo, a un tiempo vacío y homogéneo, un tiempo pleno e instantáneo que «de esta suerte fundamenta un concepto de presente como ahora (*Jetztzeit*) en el que se han incrustado astillas del tiempo mesiánico».⁸²³ Una fulguración que fulgura en un tiempo ahora que es origen (*Ursprung*), en el que se presenta esa tensión que recorre todo el pensamiento de Benjamin, pues el origen muestra una estructura paradójica, al ser restauración del momento olvidado y al mismo tiempo emergencia de lo diferente, el surgimiento de una constelación en la que se articula el pasado en el presente, y a la vez un instante que interrumpe el desarrollo infinito, que hace saltar el presente fuera del *continuum* del tiempo histórico, que es el de los opresores.⁸²⁴ La utopía, pues, se entiende como una función de la memoria y las constelaciones que vinculan presente y pasado como la tarea de la rememoración.

La obra de Sebald debe entenderse como esa interrupción, como tiempo ahora que construye el verdadero objeto histórico. Al desarrollo temporal

822. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, (hº2), pág. 875.

823. Tesis, Fragmento A.

824. W. Benjamin, [Benjamin-Archiv, Ms 481], citado en R. Mate, *op. cit.*, pág. 318.

infinito se opone la exigencia de un presente que entienda la historia no ya como una enumeración sino como una escritura en el presente y para el presente. «El materialista histórico no puede renunciar a la idea de un presente que no es tránsito, sino que es un presente en el que el tiempo está en equilibrio y se encuentra en suspenso. Esta idea define precisamente ese presente en el que él, en tanto en cuanto ese presente le afecta, escribe historia.»⁸²⁵ El establecimiento de una constelación salvadora del pasado y del propio presente en el presente se cumple, pues, en la dinámica del origen. La famosa «débil fuerza mesiánica» de la que habla Benjamin, y que le es dada a toda generación, en realidad nos dice que sólo nuestra debilidad es mesiánica, que sólo en nuestras dudas, rodeos y fracasos, en la renuncia al todo, puede surgir la posibilidad de otro decir, de otra historia que no sucumba a una narrativa falsamente épica —como si todos los acontecimientos pudieran encadenarse uno tras otro en el flujo de la historia universal— sino que haga de la interrupción y la correspondencia su principio.

Pero «la historia no tiene sólo la función de apoderarse de la tradición de los oprimidos, sino también de crearla».⁸²⁶ Como Benjamin, la narrativa de Sebald trata de pensar la historia de la destrucción, crear la tradición de los oprimidos, a partir de esta concepción del tiempo. Sebald se presenta como aquel historiador capaz de abrir esas estancias del pasado hasta ahora clausuradas, de «hacer saltar el presente fuera del *continuum* del tiempo histórico, captar la constelación en la que se encuentra el presente», esa articulación que es *montaje* y que se expresa en el instante fugaz en el que adviene la imagen dialéctica, el verdadero objeto histórico que es construcción, una imagen del pasado que «relampaguea en el ahora de su cognoscibilidad», de su lectura, de nuestra lectura. El concepto clave de esta concepción de la historia, pues, no es, como se ha visto, la de la mediación hegeliana sino la de interrupción frente a un tiempo homogéneo y vacío, indiferente e infinito,

825. Tesis XVI.

826. W. Benjamin, [Benjamin-Archiv, Ms 488], citado en R. Mate, *op. cit.*, pág. 319.

igual a sí mismo, que a su paso niega el sufrimiento y el horror, pero también la posibilidad de redención. «La propia ciencia de desaparecer en la oscuridad está inseparablemente ligada a la creencia de que el día de la Resurrección, cuando, como en un teatro, se hayan llevado a cabo las últimas revoluciones, volverán a aparecer en el escenario todos los actores *to complete and make up the catastrophe of this great piece.*»⁸²⁷ Articular lo pasado significa reconocer aquello del pasado que se encuentra en una constelación con el presente. Sólo en ese instante hay conocimiento histórico, un instante que se traduce en la imagen dialéctica, que se presenta como construcción, como montaje que ofrece una imagen de la memoria. Es más, en la imagen dialéctica aparece el verdadero objeto histórico, aquel capaz de interrumpir el *continuum* temporal, de crear una relación dialéctica. El tiempo ahora (*Jetztzeit*) que plantea Benjamin es dialéctica en reposo, surgimiento del pasado en el presente, un origen que implica tanto la destrucción como la construcción. Sólo así se puede dar una representación de la historia liberada de a la progresión de un tiempo homogéneo y vacío, pues la historia no es algo que se deja contar, sino que se construye, y es precisamente a «la memoria de los sin-nombre [que] está consagrada la construcción histórica».⁸²⁸

La tradición de los oprimidos, pues, no descansa en la continuidad, sino en la interrupción, el salto, que se cristaliza en una constelación cargada de tensiones y que en la representación de la historia se construye a partir de la operación de la *cita*. El historiador debe hacer acceder al pasado olvidado a una forma superior —mesiánica— de realidad e integrar en el presente el sufrimiento de ayer, citarlo. En esa constelación que es montaje se «cita» el pasado, un pasado arrancado de la continuidad, que bien puede estar separado por milenios de nuestro presente.⁸²⁹ «El acontecer que rodea al historiador, y del que participa, quedará en el fondo de su exposición como un texto escrito

827. Sebald, *Los anillos de Saturno*, págs. 32 y 33.

828. W. Benjamin, [Benjamin-Archiv, Ms 447 y 1094], citado en R. Mate, *op. cit.*, pág. 315.

829. «La revolución francesa se remontó hasta la República romana salvando el abismo de dos milenios de separación.» W. Benjamin, [Benjamin-Archiv, Ms 469], citado en *ibíd.*, pág. 311.

con tinta mágica. La historia que presenta al lector constituye, por decirlo así, el conjunto de citas en este texto, y únicamente son estas citas lo que se presenta de manera legible a todo el mundo. Escribir historia significa por tanto *citar* la historia. Pero en el concepto de citación radica que el correspondiente objeto histórico sea arrancado de su contexto.»⁸³⁰ Sebald, siguiendo a Benjamin, y también a Kluge, hace de la cita el vector de su estrategia de representación, citando a otros autores y obras, fotografías y cuadros y recortes de diario, estableciendo correspondencias que quiebran la supuesta continuidad histórica, creando imágenes dialécticas, ese fenómeno originario de la historia que nos permite leer nuestro presente. «Hoy, el día que pongo fin a mis apuntes, estamos a 13 de abril de 1995. Es Jueves Santo, el día del Lavatorio de los pies y la fiesta onomástica de los santos Agatón, Carpio, Papilo y Hermenegildo. Precisamente este día, hace trescientos noventa y siete años, Enrique IV promulgó el edicto de Nantes; en Dublín, hace doscientos cincuenta y tres, se estrenó el oratorio del Mesías de Haendel; Warren Hastings fue nombrado hace doscientos veintitrés gobernador de Bengala; en Prusia, ciento trece años atrás, se fundó la liga antisemita y hace setenta y cuatro años tuvo lugar la masacre de Amritsar, cuando el general Dyer, como escarmiento, mandó abrir fuego contra una masa insurrecta de quince mil personas que se había agrupado en la plaza conocida por el nombre de Jallianwala Bagh [...] Hoy hace cincuenta años que los periódicos ingleses anunciaron que la ciudad de Celle había caído y que ante los avances incontenibles del Ejército Rojo las tropas alemanas se encontraban en total retirada subiendo por el valle del Danubio.»⁸³¹ Descubrir el pasado —su sentido— en el presente, reanimar aquello que el tiempo ha petrificado, es citar. Aquel que escribe historia, al citar el pasado, le da un espacio donde su sentido, que jamás ha podido decirse, pues ha quedado sofocado por el discurso de los vencedores, puede volver a vibrar, actualizarse. En Sebald, la ética de la cita, como dice J. J. Long,

830. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 11, 3], pág. 478.

831. Sebald, *Los anillos de Saturno*, págs. 299 y 300.

expresa la voluntad de que los personajes y los acontecimientos hablen por sí mismos, pero en ningún momento oculta la función mediadora del narrador, del constructor, que al fin y al cabo es el responsable de la selección, ordenación, traducción y disposición del material textual y visual. Rememorar, al fin y al cabo, no es más que citar,⁸³² y las correspondencias son los datos de la rememoración.

El conocimiento del pasado no se presenta como un fin en sí mismo. Por supuesto, la exactitud y la precisión históricas son indispensables, pero para inscribir los silencios y las rupturas, recordar a «los abuelos esclavizados»⁸³³ y sus sufrimientos olvidados, actualizar sus luchas más allá de homenajes y apologías consoladores.⁸³⁴ El verdadero objeto de la rememoración no es simplemente la conservación piadosa de un acontecimiento particular sino la promesa de lo inaudito, la emergencia de lo nuevo. La rememoración, en este sentido, sólo puede ser infiel, pues no busca contar las cosas tal y como fueron sino recuperar aquello que había de nuevo y que únicamente puede repetirse en tanto que otro, como creación y diferencia. La redención benjaminiana, la restitución de la que habla Sebald al preguntarse *A quoi bon la littérature?*, no apelan a la mera conservación de un pasado olvidado y silenciado sino a la transformación activa del presente en esa ruptura que es la imagen dialéctica donde el encuentro súbito entre dos momentos cristaliza en una significación inédita. «Leer lo que nunca se ha escrito», así formula Benjamin su método histórico. El historiador verdadero se presenta como el lector de ese texto que los que han quedado sin voz y no han entrado en el relato épico de los vencedores no han podido escribir. Sin duda esta proposición pone de manifiesto una tensión —constitutiva de la idea de escritura de la historia benjaminiana— y que en este trabajo se ha reseguído con especial atención. Se trata de una tensión que hace de la ausencia el eje del relato, el eje de la

832. A. Pearson, *op. cit.*

833. W. Benjamin, [Benjamin-Archiv, Ms 466r], citado en R. Mate, *op. cit.*, pág. 312.

834. «El homenaje o la apología procuran encubrir los momentos revolucionarios del curso de la historia. Lo que de verdad les importa es establecer una continuidad.» W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 9 a, 5], pág. 476.

representación, y que por eso mismo la convierte en posibilidad. La exigencia de justicia es, pues, una exigencia de representación.

Ética y estética se articulan en la noción básica de montaje que da lugar a la imagen dialéctica. Frente a la estética de lo inimaginable, se impone la posibilidad de imaginar, el trabajo de la imaginación. La obra de arte se presenta como mónada en la que se cifra lo inimaginable. En este sentido, el montaje no apela, en ningún caso, a la asimilación, sino más bien, como dice Benjamin, «al despertar» y a la construcción. Imagen y montaje van de la mano, pues «imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación». En esa unión fugaz de lo que ha sido con el ahora, en ese montaje de dos momentos que no se rige por la cronología sino que la disloca, se juega la redención. Es entonces cuando surge el momento de la legibilidad y del conocimiento. Es, pues, lectura, la lectura a la que nos exhorta la obra de Sebald en su narrativa, que hace precisamente de ese montaje que es actualización el eje de su estrategia representativa y que, como la filosofía de Benjamin, aspira a la restitución. Tanto Benjamin como Sebald buscan articular un relato que no sucumba al mito del progreso, sino que despierte la capacidad crítica más allá de cualquier construcción que pretenda dar un sentido trascendente a la historia. La mirada de Sebald, como la del ángel de la historia, se posa en la destrucción y la catástrofe, en esa montaña de escombros de entre la que rescata las voces para dar testimonio del dolor y la injusticia. «Escribir historia significa dar su fisonomía a las cifras de los años»,⁸³⁵ nos dice Benjamin, y eso es precisamente lo que hace Sebald. En ese gesto rememorativo, en ese hablar por «delegación» que se fija en la figura del testimonio, se abre la posibilidad de la redención.

La tensión recorre el pensamiento de Benjamin sobre la historia, una tensión que se manifiesta en su dialéctica entre teología y política, la misma tensión que se manifiesta entre ética y estética y que en este trabajo se ha expresado como el imperativo de la representación. La dialéctica entre teología

835. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, [N 11, 2], pág. 478.

y política que Benjamin sitúa en el centro de su pensamiento⁸³⁶ apunta a la redención (o restitución de la que habla Sebald). Sin embargo, la *Rettung* no debe pensarse como la finalidad de la dinámica histórica, pues no se trata de un proceso acumulativo y progresivo que conduciría a una forma secularizada de redención, sino que debe pensarse como resto. En este sentido, la obra de Sebald se interpreta como ese resto en el que cristaliza la interrupción y da lugar a la redención, al sentido. Desde esta tensión se han reseguído las figuras fundamentales que pueden acercarnos a la representación de la historia que proclama Benjamin y que Sebald pone en obra en su narrativa, en particular la figura del testimonio, que permite acceder a esa ausencia constitutiva que Benjamin conmina a leer, haciendo de la imaginación una exigencia ética. En la figura del testimonio se encuentra la propia tensión a la que nos empuja el método benjaminiano del historiador: de igual manera que se lee el texto que falta, en el verdadero testimonio se testimonia de la ausencia, de las voces que no han podido decir. El verdadero historiador, aquel que escribe la historia, testimonia, pues, de ese testimonio que falta, asume tal carga. De este modo se erige en sujeto actualizador de ese gesto ético, interpretativo, al que conmina la rememoración propia de la escritura de la historia benjaminiana, un gesto ético pasa por leer lo que nunca fue escrito, por imaginar lo inimaginable. El testimonio nos impele a imaginar, nos dice que para saber hay que imaginar, y nos empuja hasta el límite de la representación que se tolera. La obra que apunta a la rememoración se presenta como testimonio del testimonio que falta. Ésa es la ética del testimonio. Y en este sentido, la obra de Sebald se entiende como espacio que acoge al testimonio y a su vez se presenta como testimonio. El artista, como dice el escritor, se equipara con la víctima.⁸³⁷ Y como dice Benjamin, «el sujeto que escribe la historia es por derecho propio aquella parte de la humanidad cuya solidaridad alcanza a todos los oprimidos».⁸³⁸

836. «Mi pensamiento se relaciona con la teología como el papel secante con la tinta. Está empapado en ella. Pero, si pasara al papel secante, no quedaría nada de lo escrito.» *Ibid.*, [N 7 a, 7], pág. 473.

837. Sebald, *Los anillos de Saturno*, pág. 26.

838. W. Benjamin, [Benjamin-Archiv, Ms 484], citado en R. Mate, *op. cit.*, pág. 309.

Hay que buscar precisamente esos silencios y posibilidades. La figura del testimonio se entiende, pues, como el lugar de la articulación entre los hundidos y los salvados en que la imposibilidad de decir se convierte en el objeto de una reivindicación ética, la de la transmisión, la de la representación. No se trata, pues, de hablar por otro, sino de dar cuenta de las ausencias que pueblan nuestro presente y convertirlas en posibilidad. A esas ausencias apunta la figura del testimonio, del mismo modo que la imagen dialéctica, en las que aparecen como cita evitando toda apropiación de su palabra. Imágenes dialécticas que aúnan, pues, posibilidad y duelo. Si, como dice Agamben, toda escritura testimonia de lo intestimoniado, toda escritura es, pues, en el fondo, rememoración. El testimoniar mismo funda la posibilidad de la obra, que a su vez testimonia de lo intestimoniado y nos permite leer lo que nunca fue escrito: es el silencio el que funda la palabra. La obra se presenta como mónada en la que se cifra lo intestimoniado, lo inimaginable. Su vínculo fragmentario e incompleto con la verdad —el mismo vínculo que se da en la imagen— de la que da testimonio es la propia laguna del testimonio, es constitutivo de la obra que nos requiere a imaginar. La obra se convierte en testimonio, rompe con la continuidad opresora del olvido, con el proyecto de desimaginación que impone el relato de los vencedores. La representación del pasado se presenta como una exigencia, pues «el pasado lleva consigo un índice secreto que le remite a la redención». La experiencia del otro requiere de nuestra imaginación. Para recordar, pues, hay que imaginar; para escribir historia, también.

Del mismo modo, toda representación es puesta en obra de una ausencia, y precisamente se trata de dar cuenta de esa ausencia constitutiva. Esa ausencia, sin embargo, no apela en ningún caso a un rechazo de la racionalidad, sino que atiende a una exigencia radical ante el sufrimiento y la destrucción, más allá de cualquier tentación metafísica que pretenda justificar o apropiarse de ellos, pues testimoniar significa ponerse en relación con la propia lengua en la situación de los que la han perdido. Esta exigencia ética

frente al sufrimiento, que se ha presentado como la ética del testimonio en este estudio, atiende precisamente al silencio, a aquellos que no han podido decir, y se enfrenta a la tarea de leer aquello que nunca fue escrito. Renunciar a ello, al decir y a la transmisión, ya sea por falta de palabras o por un exceso de dolor, sería pactar con la ignominia. Pese a todo, hay que hablar y escribir, poner en obra la imaginación.

Lo real debe ser ficcionado para ser pensado, dice Rancière, aunque eso no signifique que todo sea relato, sino que la ficción nos permite pensar la realidad, que la ficción misma es y da lugar a la reflexión. La compleja constelación de hechos históricos, de experiencias individuales y la presentación de tales hechos y vivencias, sin duda plantean la memoria y la representación como una preocupación central del proyecto literario de Sebald y dan lugar a una escritura de la historia que incorpora fuentes ignoradas o subestimadas y que puede entenderse como «historiografía literaria»,⁸³⁹ un escritura que ofrece nuevas perspectivas sobre la historia y sobre la manera de contarla o, mejor dicho, construirla, privilegiando el discurso literario para acercarse, traducir y representar experiencias, emociones, acontecimientos. En este sentido debe entenderse también el uso de fotografías de Sebald en su elaboración literaria de la representación de la historia, desafiando la supuesta autenticidad del documento fotográfico al integrarlo en una narración en la que la búsqueda de sentido va más allá de la mera descripción de los «hechos», cuestionando la comprensión epistemológica de los documentos, complementando y a la vez interpretando el texto escrito. La imagen genera una interrupción en el propio relato, puesto que la imagen está al margen de la temporalidad de la narración y atiende a la ausencia, a aquello que no puede integrarse narrativamente en el relato.

El imperativo de la representación debe interpretarse como aquel gesto ético que pone en juego la laguna constitutiva del verdadero relato histórico y que se presenta en la figura del testimonio y en la obra entendida como

839. L. Wolff, *op. cit.*, pág. 318.

testimonio. La figura del testimonio arremete contra la invisibilidad a la que se pretende confinar a los vencidos, al relegar incluso su propia destrucción a la invisibilidad. Si toda representación está atravesada, como dice Nancy, por una ausencia, la posibilidad representativa es, en definitiva, hacer presente la ausencia. En esa relación con la ausencia se juega no sólo la representación, sino el sentido. Si el intérprete observa lo no-dicho y la infinidad del sentido no es, ciertamente, para conservarlos sino para realizarlos. La obra de Sebald se apropia de ese gesto de rememoración que busca dar lugar a las ausencias, sigue los rastros de la destrucción y se nos presenta como testimonio. Ante el horror de la historia, ante la imposibilidad de devolver la vida, la literatura de Sebald se presenta como una estrategia hermenéutica que pretende transmitir al lector el sentimiento de una pérdida e incitarlo a la elaboración del duelo. El acto de escribir, concebido como un rito de duelo, se presenta así como una fuente de esperanza. Ajena a la encadenación causal, la obra de arte ofrece una experiencia de la historia en la que tiene lugar esa «cita secreta» con las generaciones que nos precedieron, no para sucumbir ante la fascinación de la ruina y el mito de la destrucción sino para hacer revivir los restos olvidados: tal es la mirada melancólica de Benjamin y de Sebald, un intento de resistencia que nada tiene que ver con la atracción de la muerte, ya que sólo la descripción de la infelicidad puede dar lugar a la posibilidad de su transformación. La representación consciente de la historia como catástrofe supone una interrupción; la propia representación del dolor y la muerte se sustrae y se enfrenta a la continuidad opresora. En esta reconfiguración del paisaje de lo sensible se abre la posibilidad de una subjetivación política diferente, de una transformación de la experiencia y el mundo, de una nueva comunidad. Precisamente en la obra de Sebald se presenta ese gesto de interrupción que da lugar a la rememoración, nos ofrece una construcción entre pasado y presente, más allá de la causalidad o la analogía, en la que se manifiesta el deseo de resucitar a los muertos y recomponer los fragmentos, un deseo que coincide con el del ángel de la historia benjaminiano.

Bibliografía

1. Bibliografía sobre Benjamin:

1.1. Obra de Benjamin:

Benjamin, W., *Angelus Novus*, «La tarea del traductor», Edhasa, Barcelona, 1971.

— *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften II*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988.

— *Baudelaire, poesía y capitalismo (Iluminaciones II)*, Taurus, Madrid, 1998.

— *Dirección única*, Alfaguara, Madrid, 2002.

— *Écrits français*, Gallimard, París, 1991.

— *El concepto de crítica en el romanticismo alemán*, Península, Barcelona, 2000.

— *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2004.

— *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990.

— *Gesammelte Schriften*, ed. de R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972.

— *Historias y relatos*, El Aleph, Barcelona, 2005.

— *Imaginación y sociedad (Iluminaciones I)*, Taurus, Madrid, 1998.

- *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977.
- *Metafísica de la juventud*, Paidós, Barcelona, 1993.
- *Para una crítica de la violencia (Illuminaciones IV)*, Taurus, Madrid, 1998.
- *Passagen-Werke*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983.
- *Sul concetto di storia*, Einaudi, Turín, 1997.
- *Tentativas sobre Brecht (Illuminaciones III)*, Taurus, Madrid, 1998.
- y Adorno, T. W., *Correspondencia 1928-1940*, Trotta, Madrid, 1998.
- y Scholem, G., *Correspondencia 1933-1940*, Taurus, Madrid, 1987.

1.2. Bibliografía secundaria:

- Abad, F., *Block W. B.*, Institut Ramon Llull, Barcelona, 2008.
- Abensour, M., *L'utopie de Thomas Man à Walter Benjamin*, Sens et Tonka, París, 2004.
- Adorno, T. W., *Sobre Walter Benjamin*, Cátedra, Madrid, 1995.
- Agamben, G. «Lengua e historia. Categorías lingüísticas y categorías históricas en el pensamiento de Walter Benjamin», en *La potencia del pensamiento*, Anagrama, 2008.
- Arendt, H., *Hombres en tiempo de oscuridad: Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Hermann Broch, Rosa Luxemburgo*, Gedisa, Barcelona, 2001.
- Bensaïd, D., *Walter Benjamin. Sentinelle messianique à la gauche du possible*, Plon, París, 1990.
- Birnbaum, A., *Bonheur. Justice. Walter Benjamin*, Payot & Rivages, París, 2008.
- Buck-Morss, S., *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Antonio Machado libros, Madrid, 1995.

- P. Bulhaup, *Materialen zu Benjamins Thesen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1975.
- Cacciari, M., *El ángel necesario*, Visor, Madrid, 1989.
- Cuesta Abad, J. M., *Juegos de Duelo*, Abada, Madrid, 2004.
- Eagleton, T., *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, Cátedra, Madrid, 1998.
- Ferris, D., *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
- Forster, R., *Walter Benjamin y el problema del mal*, Altamira, Buenos Aires, 2003.
- Galende, F., *Walter Benjamin y la destrucción*, Metales pesados, Santiago de Chile, 2009.
- Grossman, J. «The reception of Walter Benjamin in the Anglo-American Literary Institution», *The German Quarterly*, Vol. 65.
- Habermas, J., «Bewusstmachende oder Rettende Kritik – Die Aktualität W. Benjamins» en Siegfried Unseld (ed.), *Zur Aktualität W. Benjamins*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972.
- Hamacher, W., *Übersetzen: Walter Benjamin*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001.
- Ibáñez Fanés, J., *Hacia un arte transparente: el problema del totalismo y el anti-totalismo en la crítica de la tradición estética de la modernidad en Benjamin y Heidegger*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2000.
- Jarque, V., *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamin*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1992.
- Jennings, M., *Dialectical Images. Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1987.
- Löwith, K., *El sentido de la historia. Implicaciones teológicas de la filosofía de la historia*, Aguilar, Madrid, 1973.
- Löwy, M., *Walter Benjamin: Aviso de incendio*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- Leslie, E., *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, Pluto, London, 2000.

- Lindner, B. (ed.), *Benjamin-Handbuch*, Metzler, Stuttgart, 2007.
- Mayorga, J., *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*, Anthropos, Barcelona, 2003.
- Mate, R., *Medianoche en la historia*, Trotta, Madrid, 2006.
- Menninghaus, W., *Theorie der Sprachmagie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1980.
- Mosès, S., *El ángel de la historia, Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Cátedra, Madrid, 1997.
- Münster, A., *Progrès et catastrophe, Walter Benjamin et l'histoire*, Kimé, Paris, 1996.
- Opitz, M., y Wizisla, E., (eds.), *Benjamins Begriffe*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000.
- Perret, C., *Walter Benjamin sans destin*, Ante Post, Bruxelles, 2007.
- Proust, F., *L'histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Cerf, Paris, 1994.
- Rodríguez García, J. L., *Verdad y escritura, Hölderlin, Poe, Artaud, Bataille, Benjamin, Blanchot*, Anthropos, Barcelona, 1994.
- Sarlo, B., *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000.
- Scholem, G., *Walter Benjamin y su ángel*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003.
- *Walter Benjamin, historia de una amistad*, Península, Madrid, 1987.
- *Conceptos básicos del judaísmo*, Trotta, Madrid, 1998.
- Schöttker, D., *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1999.
- Simmel, G., «Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch», en: *Gesamtausgabe. Aufsätze und Aufhandlungen 1901-1908*, vol. 8, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993.
- Rochlitz, R., «L'avenir de Benjamin», *Europe*, n. ° 804, 1996.
- Sagnol, M., *Tragique et tristesse: Walter Benjamin archéologue de la modernité*, Cerf, Paris, 2003.

- Santer, E., L., *On Creaturely Life. Rilke, Benjamin, Sebald*, The University of Chicago Press, Chicago, 2006.
- Schöttker, D., *Konstruktiver Fragmentarismus : Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1999.
- Uwe Steiner, *Walter Benjamin*, Metzler, Stuttgart, 2004.
- Szondi, P., «Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjamin», *Satz und Gesetz*, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1965.
- Tiedemann, R., *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983.
- Unseld, S., *Für Walter Benjamin*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1992.
- Weber, S., *Benjamin's –abilities*, Harvard University Press, Cambridge, 2008.
- Yerushalmi, Y., *Zajor. La historia y la memoria judía*, Anthropos, Barcelona, 2002.
- Weigel, S. *Entstellte Ähnlichkeit: Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Fischer, Frankfurt, 1997.
- *Body-and Image-Space: Re-Reading Walter Benjamin*, Routledge, London, 1996.
- Wismann, H. (ed.), *Walter Benjamin et Paris*, Cerf, Paris, 1986.
- Witte, B., *Walter Benjamin, una biografía*, Gedisa, Barcelona, 2002.
- Wizisla, E., *Benjamin y Brecht*, Paidós, Buenos Aires, 2007.
- Wolin, R., *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*, Columbia University Press, New York, 1982.

2. Bibliografía sobre Sebald:

2.1. Obra de ficción de Sebald:

Sebald, W. G., *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*, Frankfurt am Main, Fischer, 1998. Trad. cast.: *Del natural. Un poema rudimentario*, Anagrama, Barcelona, 2004.

— *Schwindel Gefühle*, Eichborn, Frankfurt am Main, 1990. Trad. cast.: *Vértigo*, Debate, Barcelona, 2001.

— *Die Ausgewanderten, Vier lange Erzählungen*, Eichborn, Frankfurt am Main, 1992. Trad. cast.: *Los emigrados*, Debate, Barcelona, 1996.

— *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, Frankfurt am Main, 1995. Trad. cast.: *Los anillos de Saturno*, Debate, Barcelona, 2000.

— *Austerlitz*, Hanser, München, 2001. Trad. cast.: *Austerlitz*, Anagrama, Barcelona, 2002.

2.2. Obra crítica de Sebald:

Sebald, W. G., *Carl Sternheim: Kritiker und Opfer der Wilhelminischen Ära*, Kohlhammer, Stuttgart, 1969.

— *Der Mythos der Zertörung im Werk Alfred Döblins*, Klett, Stuttgart, 1980.

— *Die Beschreibung des Unglücks, Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Residenz, Salzburg-Wien, 1985. Trad. cast. en: *Pútrida patria*, Anagrama, Barcelona, 2005.

— *A Radical Stage. Theatre in the 1970s and 1980s*, Berg, Oxford-New York-Hamburg, 1988.

— *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*, Residenz, Salzburg-Wien 1991. Trad. cast. en: *Pútrida Patria*, Anagrama, Barcelona, 2005.

— *Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser*, Hanser, München, 1998. Trad. cast.: *El paseante solitario. En recuerdo de Robert Walser*, Siruela, Madrid, 2007.

— *Luftkrieg und Literatur*, Hanser, München, 1999. Trad. cast.: *Sobre la historia natural de la destrucción*, Anagrama, Barcelona, 2003.

— *Campo Santo*, München, Hanser, 2003. Trad. cast.: *Campo Santo*, Anagrama, Barcelona, 2007.

2.3. Bibliografía secundaria:

Aciman, A., «In the Crevasse», *Commentary* 103:6, 1997.

Anderson, M., «Documents Photography, Postmemory: Alexander Kluge, W. G. Sebald, and the German Family», en *Poetics Today*, n° 29, 2008.

— «The Edge of Darkneses On W. G. Sebald», *October*, vol. 106.

Atlas, J., «W. G Sebald . A Profile», *Paris Review*, n. ° 41.

Atze, M. y Loquai, F. (eds.), *Sebald. Lektüren*, Isele, Eggingen.

Bere, C., «The Book of Memory: W. G. Sebald's The Emigrants and Austerlitz», en *Literature Review* 46.

Bigsby, Ch., «In conversation with W. G. Sebald», en *Writers in Conversation with Christopher Bigsby*, Arthur Miller Center for American Studies, Norwich, CT, 2001.

Bülow, U., Gfrereis, H. y Strittmatter E., (eds.), *Wandernde Schatten: W. G. Sebalds Untermwelt*, Deutsche Schillergesellschaft, Marbach am Neckar, Berlín, 2008.

Carrión, J., *Viaje contra espacio. Juan Goytisolo y W. G. Sebald*, Iberoamericana, Madrid, 2009.

Cramer, S., «Ich fürchte das Melodramatische», en *Der Spiegel*, n° 11.

Craven, P., «W. G. Sebald: Anatomy of faction», *Heat* 12.

Crownshaw, R., «Reconsidering Postmemory: Photography, The Archive and Post-Holocaust Memory in W. G. Sebald's Austerlitz», *Mosaic*, n. ° 37.

- Denham, S., «Die englischsprachige Sebald-Rezeption», en Niehaus, M., y Öhlschläge, C., *W. G. Sebald: Politische Archäologie und melan-colische Bastelei*, Schmidt, Berlín, 2006.
- Denham, S. y McCulloh, M. (eds.), *W. G. Sebald: History - Memory – Trauma*, Gruyter, Berlin-New York, 2006.
- Detering, H., «Grosse Literatur für kleine Zeiten», en Loquai (ed.), *W. G. Sebald*, Isele, Eggingen, 1997.
- Dubow, J., «Case Interrupted: Benjamin, Sebald, and the Dialectical Image», *Critical Inquiry* 33, University Chicago Press, Chicago, 2007.
- Eshel, A., «Against the Power of Time: The Poetics of Suspension in W.G Sebald's Austerlitz», en *New German Critique*, n. ° 88.
- Fian, A., «Ein para Vorurteile angewandt auf W. G. Sebalds Swindel. Gefühle», *Wespennest*, 83, 1991.
- Fischer, G. (ed.), *W.G. Sebald: Schreiben ex patria / Expatriate Writing*, Rodopi, Amsterdam, 2009.
- Fuchs, A., *Die Schmerzensspuren der Geschichte: Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Cologne, Böhlau, 2004.
- Fuchs, A. y Long, J., J. (eds.), *W. G. Sebald and the Writing on History*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2007.
- Gómez García, C., «Ruinen der Gerechtigkeit: Zur Rezeption W. G. Sebalds in Spanien», en Atze, M. y Loquai, F. (eds.), *Sebald: Lektüren*. Isele, Eggingen, 2005.
- Görner, R., *The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W. G. Sebald*, Iudicium, München, 2005.
- Graham, J., «Gebranntes Kind? W. G. Sebalds Mepahhysik der Geschichte», *German Life and Letters*, 57:4.
- Hage, V., *Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg. Essay und Gespräche*, Fischer, Frankfurt.
- Harris, S., «The Return of the Dead: Memory and Photography in W. G. Sebalds Die Ausgewanderten», *German Quarterly* 74.
- Heidelberger-Leonard, I. y Tabah, M. (eds.), *W.G. Sebald. Intertext-tualität und Topographie*, LIT Verlag, Berlín, 2008.

- Heißenbittel, H., «Der Text ist die Wahrheit. Zur Methode des Schriftstellers Alexander Kluge», en H. L. Arnold (ed.), *Text + Kritik*, München, 1985.
- Huysen, A., «Rewritings and New Beginnings: W. G. Sebald and the Literature on the AirWar», en *Past Presents: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, 2003.
- Huysen, A., «Gray Zones of Remembrance», en Ryan, J., *A New History of German Literature* (ed.), Harvard University Press, Cambridge, 2005.
- Isenschmid, A., «Prosa zwischen Protokoll, Zitat und Traum. Melancholia: W. G. Sebalds Schwindel. Gefühle», *Die Zeit*, 21 de septiembre de 1990.
- Jaggi, M., «Recovered Memories», *The Guardian*, 22 de septiembre del 2001.
- Kastura, T., «Geheimnisvolle Fähigkeit zur Transmigration: W. G. Sebalds interkulturelle Wallfahrten in die Leere», en *Arcadia*, n.º 31.
- Köpf, G. (ed.), *Mitteilungen über Max. Marginalien zu W. G. Sebald*, K. M. Laufen, Oberhausen, 1998.
- Kunkel, B., «Germanic Depressive», *Village Voice*, junio, 2000, 125. Kunze, Bernd-Dieter Hüge and W. G. Sebald», en A. Williams, A., Parkes, S., Preece, J. (eds.), *Whose Story? Continuities in Contemporary German-Language Literature*, Peter Lang, Bern, 1998.
- Long, J., J., «Disziplin und Geständnis: Ansätze zu einer Foucaultschen Sebald-Lektüre», en Niehaus, M. y Öhlschläger, C. (eds), *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Schmidt, Berlin, 2006.
- «History, narrative and photography in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten*», en *The Modern Language Review*, vol. 98, n.º 1.
- y A. Whitehead (eds.), *W. G. Sebald. A Critical Companion*, University of Washington Press, Seattle, 2004.
- Loquai, F. (ed.), *Far From Home: W. G. Sebald*, Otto-Friedrich Universität, Bamberg, 1995.
- *W. G. Sebald*, Isele, Eggingen.

- Martin, S. y Wintermeyer, I. (eds), *Verschiebebahnhöfe der Erinnerung - Zum Werk W. G. Sebalds*, Würzburg, Königshausen & Neumann, Berlín, 2007.
- McCulloh, M., *Understanding W. G. Sebald*, University of South Carolina, Columbia, 2003.
- Morgan, P., "The Sign of Saturn: Melancholy, Homelessness and Apocalypse in W. G. Sebald's Prose Narratives", *German Life and Letters*, n. ° 58.
- Mosbach, B., Figurationen der Katastrophe, Ästhetische Verfahren in W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturn* und *Austerlitz*, Aisthesis, Bielefeld, 2008.
- Niehaus, M., y Öhlschläge, C. (eds.), *W. G. Sebald: Politische Archäologie und melancolische Bastelei*, Schmidt, Berlín, 2006.
- Ozick, C., «The Posthumous Sublime», *The New Republic*, 16 de diciembre 1996.
- Patt, L. (ed.) Dillbohner, C., *Searching for Sebald: Photography after W. G. Sebald*, Institute of Cultural Inquiry, Los Angeles, 2007.
- Pearson, A., «Remembrance . . . is nothing other than a quotation. The Intertextual Fictions of W. G. Sebald» en *Comparative Literature*, vol. 60.
- Pontón, G., «Las razones de la escritura», en *Quimera*, 2004, n.º 238-239.
- Radisch, I., «Der Waschbär der falschen Welt: W. G. Sebald sammelt Andenken und rettet die Vergangenheit vorm Vergehen», *Die Zeit*, 5 de abril 2001.
- Santer, E., L., *On Creaturely Life. Rilke, Benjamin, Sebald*, The University of Chicago Press, Chicago, 2006.
- Schlesinger, P., «W. G. Sebald and the Condition of Exile», *Theory, Culture, and Society* 21, n. ° 2.
- Schmitz, H. (ed.), *German Culture and the Uncomfortable Past: Representations of National Socialism in Contemporary Germanic Literature*, Ashgate, London, 2001.
- Scholz, Ch., «Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument», *Neue Zürcher Zeitung*, 48.

- Schulte, C. y Siebers, W. (eds.), *Figuren der Erinnerung - Studien zum Werk W. G. Sebalds*, Vorwerk 8, Berlín, 2009.
- Schwartz, L. S. (ed.), *The Emergence of Memory: Conversations with W. G. Sebald*, Seven Stories Press, New York, 2007.
- Seibt, G., «Sprachlos im Feuersturm. Luftkriegs-Literatur, Holocaust-Mahnmal: Was können Kunst und Dichtung zur historischen Erinnerung beitragen», *Berliner Zeitung*, 14/15 de febrero 1998.
- Silverblatt, M., «Interview with W. G. Sebald», *Bookworm*, 6 de diciembre del 2001.
- Sontag, S., «A Mind in Mourning: W. G. Sebald's Travels in Search of Some Remnant Past», *Times Literary Supplement*, 25 de febrero del 2000.
- Steinfeld, T., «Der Eingewanderte. Literarische Größe: W. G. Sebald und Angelsachsen», *Frankfurt Allgemeine Zeitung*, 2 de marzo del 2000.
- Taberner, S., «German Nostalgia? Remembering German-Jewish Life in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten* and Austerlitz», *The Germanic Review*, n. ° 79.
- Vogel-Klein, R., «Stendhal nach Auschwitz: Zur Rezeption W. G. Sebalds in Frankreich», en Atze, M. y Loquai, F., *Sebald: Lektüren*. Isele, Eggingen, 2005.
- Ward, S., «Responsible ruins? W. G. Sebald and the Responsibility of the German Writer», *Forum for Modern Language Studies*, vol. 42, n.° 2.
- Weber, M. R., «Phantomschmerz Himweh: Denkfiguren der Erinnerung im literarischen Werk W. G. Sebalds», en Delabar W. et. al. (eds.), *Neue Generation-Erzählen: Deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre*, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1993.
- Williams, A., «Das korsakowsche Syndrom?: Remembrance and Responsibility in W. G. Sebald», en Schmitz, H., (ed.), *German culture and the Uncomfortable Past: Representations of National Socialism in Contemporary Germanic Literature*, Ashgate, London, 2001.
- «The Elusive First Person Plural: Real Absences in Reiner Kunze, Bernd-Dieter Hüge and W. G. Sebald», en A. Williams, A., Parkes, S., Preece, J. (eds.), *Whose Story? Continuities in Contemporary German-Language Literature*, Peter Lang, Bern, 1998.

— «W. G. Sebald: A Holistic Approach to Borders, Texts and Perspectives», en A. Williams, A., Parkes, S., Preece, J. (eds.), *German-Language Literature Today: International and Popular?*, Peter Lang, Bern, 2000.

Wolf, L., «When Memory Speaks», *New York Times Book Review*, 30 de marzo del 1997.

Wood, J., «An interview with W. G. Sebald», en *Brick*, 59, 1998.

3. Bibliografía adicional:

Adorno, T., W., *Kulturkritik und Gesellschaft, Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997.

— *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973.

— y Horkheimer, M., *Dialéctica de la ilustración*, Trotta, Madrid, 1994.

Agamben, G., *El tiempo que resta*, Trotta, Madrid, 2006.

— *Estado de excepción*, Pre-Textos, Valencia, 2004.

— *Infancia e historia*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2001.

— *El lenguaje y la muerte*, Pre-Textos, Valencia, 2003.

— *La potencia del pensamiento*, Anagrama, Barcelona, 2008.

— *Lo que queda de Auschwitz*, Pre-Textos, Valencia, 2000.

Allones, M. R., *Fragile humanité*, Flammarion, París, 2002.

Antelme, R., *La especie humana*, Arena, Madrid, 2001.

Arendt, H., *De la historia a la acción*, Paidós, Barcelona, 1995.

— *Auschwitz et Jérusalem*, Deuxièmes tierce, París, 1991.

Aristóteles, *Poética*, Gredos, Madrid, 1992.

Barthes, R., «To Write: An Intransitive Verb?» en *The Rustle of Language*, Hill and Wang, Nueva York, 1986.

- Bozal, V., Vilar, G., Thibaut, C., Crego, Ch., Pérez Carreño, F., *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*, Universidad Pública de Navarra, 2006.
- Bataille, G., *Oeuvres complètes*, XI, París, Gallimard, 1988.
- Blanchot, M., *L'Écriture du desastre*, París, Gallimard, 1980.
- *Écrits politiques (1958-1993)*, Lignes & Manifestes, París, 2003.
- Bresson, R., *Notes sur les cinématographe*, París, Gallimard, 1975.
- Canetti, E., *Libro de los muertos*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010.
- Carroll, D., (ed.), *The States of «Theory»: History, Art, and Critical Discourse*, New York, Columbia University Press, 1990
- Celan, P., *Obras completas*, Trotta, Barcelona, 2002.
- Certeau, M., *Histoire et structure*, Recherches et Débats, París, 1970.
- *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, París, 1975.
- Cixous, H., *Three Steps on the Ladder of Writing*, Columbia University Press, New York, 1993.
- Deleuze, G., *Différence et répétition*, París, PUF, 1968.
- Derrida, J., *El siglo y el perdón*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2003.
- *Dar la muerte*, Paidós, Barcelona, 2006.
- *Demeure. Maurice Blanchot*, Galilée, París, 1998.
- *Shibboleth. Para Paul Celan*, Arena, Madrid, 2002.
- Didi-Huberman, G., *Ante el tiempo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006.
- *Cuando las imágenes toman posición*, Antonio Machado, Madrid, 2008.
- *Imágenes pese a todo*, Paidós, Barcelona, 2004.
- Dosse, F., *Paul Ricoeur – Michel de Certeau. La historia, entre el decir y el hacer*, Nueva Visión, 2009.
- Eagleton, T., *Sweet Violence, The idea of the tragic*, Blackwell, Malden, 2003.

- Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Pre-Textos, Valencia, 2000.
- Freud, S., *Duelo y melancolía*, en *Obras Completas*, vol. XIV, Amorrortu, Buenos Aires, 1979.
- *Lo siniestro*, en *Obras Completas*, vol. XVII, Amorrortu, Buenos Aires, 1989.
- *Recordar, repetir y reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis)*, en *Obras Completas*, vol. XII,, Amorrortu, Buenos Aires, 1997.
- Friedlander, S. (ed.), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*, Harvard University Press, Cambridge, 1992.
- Gagnebin, J. M., *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, L'Harmattan, París, 1994.
- Galindo, Alfonso, *Política y mesianismo. Giorgio Agamben*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- Godard, J.L., *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, Libération, París, 2002.
- *Histoire(s) du cinéma*, I, Gallimard, París, 2006.
- *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, I, Cahiers du cinéma, París, 1985.
- *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, II, Cahiers du cinéma, París, 1998.
- Goethe, W., *Wahlverwandtschaften*, Gesammelte Schriften I.1, Frankfurt am Main, 1991.
- Guha, R. y Spivak, G. Ch., *Selected Subaltern Studies*, New York, Oxford University Press, 1988.
- Habermas, J., *El discurso filosófico de la modernidad*, Katz, Buenos Aires, 2008.
- Hegel, W., *Estética*, El Ateneo, Buenos Aires, 1954.
- *Lecciones sobre filosofía de la historia universal*, Altaya, Barcelona, 1994.
- *Fenomenología del espíritu*, Fondo de Cultura Económica España, Madrid, 1999.

- Hilberg, R., *La destrucción de los judíos europeos*, Akal, Madrid, 2005.
- Hirsch, M., «The Generation of Postmemory», *Poetics Today*, n.º 29, 2008.
- Horkheimer, M., *Kritische Theorie*, Fischer, Frankfurt am Main, 1968.
- *Ocaso*, Anthropos, Barcelona, 1986.
- Huyssen, A., *En busca del futuro perdido*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.
- *Present past. Urban Palimpsests and the politics of memory*, Stanford University Press, Stanford, 2003.
- Ibáñez Fanés, J., *Antígona y el duelo*, Tusquets, Barcelona, 2009.
- *Después de la decapitación del arte*, Destino, Barcelona, 1996.
- Iser, W., *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Taurus Ediciones, Madrid, 1987.
- Kant, I., *Crítica del juicio*, Espasa Calpe, Madrid, 1995.
- Kermode, F., *The Sense of an Ending*, Oxford University Press, 2000.
- Liotard, J. F., *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid, 2000.
- Lúkacs, G., *Historia y conciencia de clase*, Grijalbo, México, 1969.
- Kertész, I., *Sin destino*, Acantilado, Barcelona, 2001.
- Lacan, J., *Aun*, en *El seminario 20*, Paidós, Buenos Aires, 1981.
- *La agresividad en psicoanálisis*, en *Escritos II*, Siglo XXI, México, 1979.
- *Psicoanálisis. Radiofonía & televisión*, Anagrama, Barcelona, 1980.
- LaCapra, D., *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Cornell University Press, Ithaca, 1996.
- Le Goff, J., *History and Memory*, Columbia University Press, New York, 1992.
- Letelier N-L. y Ollagnier M. (eds.), *L'intertextualité*, Les Belles Lettres, París, 1998.

- Levi, P., *Los hundidos y los salvados*, El Aleph, Barcelona, 2000.
- *Entrevistas y conversaciones*, Península, Barcelona, 1998.
- Martínez Fernández, J. E., *La intertextualidad literaria. Base teórica y práctica textual*, Cátedra, Madrid, 2001.
- Mazower, M., *El imperio Hitler*, Crítica, Barcelona, 2008.
- Nancy, J. L., *La comunidad desobrada*, Arena, Madrid, 2001.
- *Le mythe nazi*, Éditions de l'Aube, París, 1998.
- *La representación prohibida*, Amorrortu, Buenos Aires, 2007.
- Nietzsche, F., «Von Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben», *Werke I*, Ullstein, Frankfurt am Main, 1972.
- Parry, A., «Idioms for the Unrepresentable: Postwar Fiction and the Shoah», en Leak, A. y Paizis, G. (eds.), *The Holocaust and the Text: Speaking the Unspeakable*, St. Martin's Press, New York.
- Rancière, J., *La división de lo sensible. Estética y política*, Consorcio de Salamanca, Salamanca, 2002.
- *La Méésentente*, Galilée, 1995.
- «S'il y a d'irrepresentable», *Le Genre humain*, n.º 36, París, 2001.
- Rees, L., *Auschwitz: los nazis y la solución final*, Crítica, Barcelona, 2005.
- Reinhard, E., *Historikerstreit*, Piper, München, 1987.
- Rendueles, C., y Useros, A., *Walter Benjamin. Constelaciones*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2010.
- Richter, G., *Thought-Images. Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life*, Stanford University Press, Stanford, 2007.
- Ricoeur, P., *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2004.
- *El mal*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006.
- Rosenzweig, F., *La estrella de la redención*, Sígueme, Salamanca, 1997.
- Saïd, E., *Orientalism*, Vintage, New York, 1979.

- Sartre, J. P., *L'imagination*, París, PUF, 1981.
- Sontag, S., *Bajo el signo de Saturno*, Debolsillo, Barcelona, 2007.
- *Contra la interpretación*, Debolsillo, Barcelona, 2007.
- *On Photography*, Anchor Books, New York, 1990.
- Steiner, G., *La muerte de la tragedia*, Azul Editorial, Madrid, 2001.
- Still, J. y Worton, M., (eds.), *Intertextuality. Theories and Practices*, Manchester UP, 1990.
- Szondi, P., *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, Destino, Barcelona, 1994.
- Tackels, B., *Walter Benjamin. Un vie dans les texts*, Actes Sud, Arles, 2009.
- Traverso, E., *La historia desgarrada*, Herder, Barcelona, 2001.
- *El pasado, instrucciones de uso: historia, memoria política*, Marcial Pons, Madrid, 2007.
- Vilar, G., *El desorden estético*, Idea Books, Barcelona, 2001.
- *La razón insatisfecha*, Machado, Madrid, 2005.
- Wajcman, A., «De la croyance photographique», *Les Temps modernes*, LVI, 2001, n. ° 613.
- Wyschogrod, E., *An ethics of remembering: history, heterology, and the nameless others*, The University Chicago Press, Chicago, 1998.
- Zizek, S., *El frágil absoluto*, Pre-Textos, Valencia, 2002.
- *Melancholy and the Act*, *Critical Inquiry* 16, n.° 4, 2000.

