

Literatura y fotografía: recordar, observar, preservar

Literature and photography: To remind, to observe, to preserve

Lucía Caminada

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

lucia.caminada@comunidad.unne.edu.ar • orcid.org/0000-0002-5477-8219

Recibido: 28/10/2022. Aceptado: 25/11/2022.

Resumen

En este artículo estudiamos el vínculo entre literatura y fotografía teniendo en cuenta los aspectos en torno a la memoria, al hecho de preservarla a través del recuerdo y de fijarla mediante lo escrito y lo visual. El objetivo es analizar cómo la fotografía opera en el proceso narrativo, dialogando con los espacios y tiempos entre la escritura, la fotografía y el arte de la memoria. Al tener en cuenta este marco de debates, estudiamos una serie de textos del escritor alemán W.G. Sebald: *Vértigo* (1990), *Campo Santo* y *Sobre la historia natural de la destrucción* (1986). La hipótesis que proponemos es que en la narrativa de Sebald se plantean entre-lugares en la intersección entre escritura y fotografía, y que estos dejan traslucir una mirada interior y asimismo seleccionan imágenes mentales y recuerdos para construir tanto la historia personal como la Historia. Las fotografías operan evocando el pasado, construyendo la realidad y lo íntimo que teme olvidarse; en consecuencia, la subjetividad nostálgica que generan las fotografías se vincula con la experiencia interior.

Palabras clave: literatura, fotografía, W.G. Sebald, memoria, mirada interior

Abstract

In this article we study the relationship between literature and photography taking into account the aspects around memory, the fact of preserving it through memory and fixing it through writing and visual image. The objective is to analyze how photography operates in the narrative process, dialoguing with the spaces and times between writing, photography and the art of memory. Taking into account this framework of debates, we study a series of texts by the German writer W.G. Sebald: *Vertigo* (1990), *Campo Santo* and *On the natural history of destruction* (1986). The hypothesis that we propose is that in Sebald's narrative some in-between-places emerge from the intersection between writing and photography that allows to show an inner gaze and also selects mental

images and memories to build both personal history and History. The photographs operate by evoking the past, building the reality and the intimate that fears to be forgotten; consequently, the nostalgic subjectivity generated by the photographs is linked to the inner experience.

Keywords: literature, photography, W.G. Sebald, memory, inner gaze

Introducción

“Recordar, observar, preservar” es una frase de Pierre Bertaux que en *Campo Santo* (2003/2007) W.G. Sebald cita para exponer algunos aspectos sobre la mutación de la humanidad a lo largo de los años. En lo que atañe a la literatura y la fotografía, las operaciones de recordar, observar y preservar funcionan en la obra de Sebald cuando intercala los dispositivos visual y gráfico permanentemente, tornando vitales distintas historias de la destrucción. En las obras del escritor alemán¹, la fotografía constituye la materialidad del proceso narrativo, dialogando con espacios y tiempos cuya intensa carga emocional se encuentra ligada a cambios socio-culturales.

La relación entre literatura y fotografía coloca en el centro de debate los modos de representación, lenguajes y materialidades que envuelven el universo gráfico de la escritura en diálogo con aquel visual de la fotografía. La inserción de fotografías en las obras literarias de Sebald no siempre tiene como primer objetivo ilustrar aquello que dice el texto, como si fuera una función compensatoria o explicativa. En algunos casos, como veremos, la fotografía en tanto narrativa, posee su autonomía y, por consiguiente, puede suscitar fricciones con la escritura; en otras situaciones promueve diálogos o también la imagen puede operar como documento o prueba.

Sobre la historia natural de la destrucción es un libro que parte de una conferencia que Sebald brindó en Zurich en 1997 y el centro del debate gira

1 Winfried Georg Sebald nació en Alemania en 1944 y vivió la mayor parte de su vida en el Reino Unido donde falleció en el 2001.

alrededor del tópico de la memoria alemana en relación con la aviación aérea que tras bombardeos destruyó cantidad de hogares y dejó a millones de personas en la intemperie. Después de años de lo sucedido, Sebald retoma el argumento del trauma, del silencio y de la destrucción. De modo diverso, *Campo Santo* también se compone de una serie de textos reunidos, en los cuales hay dos que contienen imágenes (uno contiene fotografías) y en todos ellos, de una forma u otra, la muerte va recorriendo los espacios de lectura. Al ser su obra póstuma, notamos que no hay una línea en común que una los textos pese a que la muerte, la reflexión sobre la fotografía y las caminatas se presentan en la mayoría de ellos, alternadamente. *Vértigo*, en cambio, es un libro de ficción compuesto por una serie de relatos en torno al nomadismo y a los viajes improvisados, en los cuales la figura del caminante que reflexiona y explora su entorno se repite desde distintas perspectivas y experiencias.

En la sombría literatura de Sebald, nuestra hipótesis es que el nexo entre literatura, fotografía y memoria, se vincula con la movilidad que van más allá de un cambio de lugar, ya que conforman trastrocamientos de la subjetividad vinculados con la sociedad en búsqueda de nuevas sensibilidades y contribuyen a la recomposición de fragilidades internas. De este modo, textos e imágenes dan cuenta de ciudades superpuestas, de paisajes que resultan familiares y a su vez disociados de cualquier recuerdo., paisajes que particularizan un discurso territorial sitiado – muchas veces– por límites imaginarios.

Recordar: El arte de la memoria

Frances Yates en *The art of memory* (1999) postula que el antiguo arte griego de la memoria o *ars memoriae* se fundamenta en aquello que permanece preservado en la memoria en forma de escritura mental a través de una suerte de técnica que se activa al imprimir o guardar lugares e imágenes en la mente. Este arte se basa, entonces, en la escritura mediante imágenes que están guardadas en el pensamiento que reviven desde las huellas de la memoria y la experiencia. En este sentido, este arte aporta tanto al debate antiguo como al muy reciente sobre el pensamiento

por imágenes. Así, tanto la fotografía como la literatura se delinean por una sucesión de imágenes mentales; sin embargo, la literatura existe solo gracias al pensamiento por imágenes ya que provoca la experiencia lectora, dando lugar al trazo o dibujo de palabras en la mente. Es notable cómo a lo largo del tiempo, aquellas reminiscencias menos o más intensas son las que permanecen de acuerdo a lo que el lector interpreta.

Por otra parte, también la fotografía activa algunos recuerdos más que otras impresiones o, como dice el mismo escritor, evoca los fantasmas del pasado ya que “no es más que la materialización de apariciones espectrales por medio de un arte mágico muy dudoso” (Sebald, 2007: 27). En relación con la fotografía, Philippe Dubois considera el *ars memoriae* como una propiedad inmediata de ésta ya que al “escribir con la mente”, la memoria misma puede concebirse como un álbum fotográfico. De este modo, entre la fotografía y la escritura, en el plano visual, la fotografía funciona como aparato psíquico y estimulador mental. Desde esta óptica, la fotografía se vincula con la literatura a través del viaje por zonas imaginarias, constituyendo la materialidad de procesos estéticos y narrativos.

Asimismo, las obras de Sebald poseen una carga sensible vinculada con el pasado, lo cual las hace dialogar con espacios y tiempos anacrónicos. Las revisiones sobre la destrucción o sobre las desapariciones, al igual que el retorno a la tierra natal, se van configurando en cada texto como la gran programática, solitaria y errante en la cual, para llegar y marcharse, se trazan fronteras difusas que crean mapas literarios a partir de los recorridos psíquicos y físicos por ciudades, estaciones de tren, parques y museos.

La relación entre fotografía y literatura, en su estrecho vínculo con la memoria y la obsesión por preservarla, es un rasgo que sobresale en varias de las obras de Sebald. *Vértigo* se publica en 1990 y se compone de una serie de relatos. Este recorrido por rearmar su identidad, sucede mediante la introspección –reflexiones en torno a la arquitectura, recuerdos latentes, etc.– y por viajes en distintos lugares.

La narrativa de Sebald se construye entre el recuerdo producido mediante imágenes de la memoria y la fotografía. Las imágenes mentales

se trazan mediante la palabra y también por las huellas, o sea, por las imágenes que emergen de la mirada interior del sujeto. En una misma narrativa, cada dispositivo (visual y gráfico) encarna una sensibilidad propia. A través del montaje de imágenes, el acto de ver y los espacios de la memoria se crean en la asociación de recuerdos y las que lo dejan:

Asaltado por ese tipo de observaciones, en ningún modo positivas, y, como había de reconocer, por tales ideas abstrusas, de repente, como si me hallara en el mismo círculo de estos espectros que ingerían su colación matinal dedicados por completo a su persona, había entrado, de improviso, en el campo visual de alguien, y de hecho me encontré con dos partes de ojos dirigidos hacia mí (Sebald, 2010: 66).

Como resultado de estos transitaros, la identidad de los personajes de *Vértigo* gira en torno al sentimiento nostálgico del exilio y lo no familiar. En este sentido, la mirada lectora apunta hacia la remembranza que suscitan las ciudades, los paisajes, y la confusión que se instala en la articulación de la escritura y las fotografías con la experiencia personal. Desde esta lectura, la fotografía y la escritura generan un sentimiento nostálgico que atraviesa toda la narrativa de Sebald. Justamente, V. Jankélevich argumenta en su texto "La nostalgia" (1992) que esta noción suele desentenderse de la búsqueda de una causa; más bien nace del anhelo por volver a la tierra natal. La distancia pasa a ser el rasgo predilecto de este sentimiento y nos coloca en un territorio narrativo teñido por el arte de la memoria que va guardando o almacenando experiencias del pasado que viven latentemente en el presente.

El hecho de que las fotografías sean en blanco y negro, algunas fuera de foco y borrosas (ver en Anexo las Imágenes 1, 2 y 3), despierta ante la lectura una curiosidad que traslada hacia territorios ignotos de la memoria y la intimidad, en los cuales los senderos del olvido y el recuerdo tienden a juntarse y bifurcarse en distintos planos de la narración. Estos territorios suelen ser anónimos si tenemos en cuenta que lo que los caracteriza es la carencia de identificación de un lugar de pertenencia.

La fotografía, al igual que el sentimiento nostálgico que puede activarse con el recuerdo, moviliza zonas sensibles vinculadas a la percepción del

mundo interior y como consecuencia directa, el pasado y el recorrer se confunden en una suerte de zona gris. A raíz de esto, identificamos que los personajes caminan sin rumbo por las ciudades que transitan, como si le devolvieran el sentido que dejaron las fotos o las huellas de su memoria:

Atravesar y cruzar la ciudad en todas las direcciones, hecho que a menudo se prolongaba durante horas, tenía una limitación sumamente evidente sin que jamás haya tenido claro qué es en realidad lo que era incomprensible de mi comportamiento de entonces, si el caminar constante o la imposibilidad de sobrepasar invisibles, y como debo seguir suponiendo aún hoy en día, absolutamente arbitrarias líneas divisorias (Sebald, 2010: 36).

Notamos que de la relación entre la escritura y la fotografía surge una paradoja de la sensibilidad sentimental y emocional que emerge de la experiencia interior. Nos parece importante traer a mención lo que Dubois trata sobre la cuestión de la palabra y la fotografía a partir del estudio que realiza sobre la obra del artista Denis Roche. Propone reflexionar sobre la obra del artista en torno a la “alegoría de la roca” a partir de tres manifestaciones: en primer lugar, el estudio de la obra literaria; en segundo lugar, la indeterminación de la obra que se presenta al condensar depósitos técnicos o relativos al saber (texto-fotografía y viceversa); por último, tiene como referente fotográfico las *Photolalies* de Roche donde explora las relaciones “entre imágenes”, como por ejemplo los desdoblamiento y el trabajo de montaje (2010: 353-354).

La alegoría de la roca, tal cual la plantea Dubois, pone de relieve la importancia de encuadrar el movimiento interior partiendo del nexo entre literatura y fotografía. Desde su perspectiva, la conjunción entre literatura y fotografía actúa como modo de “fotoratura” o como “litegrafía”, es decir que desde esta lectura, la fotografía se volvería textual y el texto deviene fotográfico. Cabe preguntarse a raíz de estas indagaciones: ¿Es posible leer la “fotoratura” y la “litegrafía” en las obras de Sebald? ¿De qué manera la fotografía funciona como entre-lugar en relación con la escritura y la memoria? Por lo que hemos explorado, en los textos de Sebald la alegoría de la roca, al igual que la *ars memorie*, realzan la cuestión de la experiencia de lectura en juego con la observación de la fotografía.

La escritura y las fotografías se entrelazan en sus materialidades delineando ciudades, personajes y territorios discursivos sitiados por fronteras imaginarias. Por consiguiente, la fotografía, en diálogo con la literatura, se transforma en recuerdo palpable, en *punctum* (Barthes, 2009), ya que hay una idea recurrente, casi una obsesión, evocada por la distancia otorgándole el aura, lo cual permite que se pueda equiparar al recuerdo (Dubois, 2010: 313-314). Desde esta perspectiva, en el intersticio desde el cual leemos la fotografía y lo escrito, ambas instancias funcionan como imagen mental y como trazo de la memoria, como puede apreciarse en la Imagen 1: la distribución de la fotografía en el blanco de la hoja, el texto intercalado y la disposición general de lo visual y lo gráfico.

Por su parte, en relación con la alegoría de la roca, Sebald formula la “alegoría de la disposición de la verdad” que emerge de la experiencia relacional que moldea la subjetividad: “Quien se adentra en esta ciudad nunca sabe qué va a ver a continuación o por quién será visto al momento siguiente” (2010: 52). La memoria se va construyendo como un viaje por imágenes mentales y materiales, despertando sensibilidades generadas por la experiencia de lo vivido y el tormento del pasado que amenaza con su regreso, abriendo el horizonte de imágenes estáticas. La fotografía que evoca la lejanía, suscita una dinámica de imágenes mentales paralizadas que se movilizan a partir del recuerdo (Imagen 4). El espacio interior derruido, si bien se ha borrado dentro, se exterioriza a través de la imagen. En este sentido, la fotografía ayuda a reconstruir lentamente el pasado, va dejando huellas del sujeto cuando se encuentra ante estas: “La investigación más exacta del pasado apenas se acerca más a la inimaginable verdad” (Sebald, 2007: 17).

El espacio del viaje a través del tiempo tiene ciertas características que singularizan el arte de memoria que se encuentra entre la palabra y la fotografía: “me compré un plano de la ciudad. ¿Cuántos planos me habré comprado ya? Siempre he intentado hacerme una idea fiable al menos del espacio” (Sebald, 2010: 97). El paisaje visual se compone, por consiguiente, del blanco y negro que va alternando la luz y la oscuridad, dando lugar a la distancia y los recuerdos que afloran de las fotografías e imágenes que retiene la mente. Estas formas de la memoria se vinculan con tierras

inhóspitas y conocidas al mismo tiempo: “Uno puede figurarse que el tiempo no ha transcurrido, aunque la historia se apresure al encuentro de su final” (121). Sebald altera el tiempo y los espacios íntimos conformándose así una suerte de atlas nostálgico, de álbum fotográfico que moviliza sentimientos, indagando posibilidades de la realidad en los escombros de la memoria. Los personajes, todos seres solitarios, experimentan desde la enajenación, la percepción confusa y anacrónica del tiempo.

Al retomar los argumentos que estudiamos, resulta evidente que el entre-lugar de la fotografía en la literatura de Sebald, se cobija en la conciencia nostálgica que remite a la separación y la ausencia. Las fotografías son tan potentes que no solo funcionan como la prueba del “estuve allí”, ya que los personajes experimentan el sentimiento de no pertenencia y desplazamientos. Estos movimientos no apelan solo a los lugares físicos, sino que también se vinculan con desplazamientos y vacíos internos, con una suerte de múltiple presencia en ninguna parte. Desde el lado de la nostalgia, el más allá opera como un lugar ocupado por el pasado. A raíz de esto, el sentimiento nostálgico se genera en la psiquis que añora la patria lejana y por eso el deseo de retorno tiene una intensidad notable en el territorio íntimo del sujeto, por eso “en esta ciudad hay un despertar distinto al que se suele estar acostumbrado” (2010: 61).

En *Vértigo*, en el cuento “All’estero” las fronteras temporales de tornan aún más porosas ya que “durante estos prolongados paseos, tardaban una eternidad en llegar al otro lado del marco de la puerta. Y es que esto es lo que sucede cuando uno se respalda en el fluir del tiempo” (2010: 46). El encanto nostálgico del cual habla Jankélévitch, se postula como el origen de un sentimiento de insatisfacción y extrañamiento de los rastros que deja el retorno al pasado. Ir en búsqueda del pasado significa tanto reanimarlo como ir a su encuentro para completarlo:

Después de arrebatos de este tipo comenzó a aflorar en mí una preocupación difusa que se expresaba en una sensación de náusea y de mareo. Los contornos de las imágenes que intentaba retener se desdibujaban, y los pensamientos se me desintegraban aun antes de que los hubiera asido bien. Aunque algunas veces, cuando me tenía que detener

junto a una pared o incluso poner a salvo en el portal de un edificio, temía el comienzo de una parálisis o enfermedad cerebral, no era capaz de impedirla de otra forma más que caminando hasta quedar completamente exhausto ya muy entrada la noche (2010: 36).

En relación con la lectura paralela del texto, también se produce con el acto de interpretar una activación de imágenes mentales. En la oscilación entre los estados de ausencia y presencia, se encuentra inscrita la escritura de la memoria, es decir, el arte de recordar escribiendo con el pensamiento. Notamos que en el caso de este tipo de narrativas, lo que se describe mediante la escritura en el plano fotográfico, funciona como disparador de lo desarrollado. La mirada nostálgica en las obras de Sebald se identifica en un primer momento ya desde el campo visual, cuando constatamos que escritura y fotografía habilitan que la memoria siga latente.

Observar y recordar

Desde el punto de vista de Georges Didi-Huberman (2003), el pensamiento visual se asocia directamente con la imagen mental. El historiador del arte retoma los argumentos de Carl Einstein para hablar de un pensamiento transvisual que va más allá de la evidencia visible, colocando la dialéctica entre vista, memoria y sentimiento (*Sehen y Schauen*) en primer plano. Carl Einstein clasifica la imagen teniendo en cuenta la relación con la experiencia del sujeto ante ella: en algunos casos, hallamos destrucción o descomposición; otras veces, ante la experiencia visual, percibimos la dialéctica de la movilidad en su doble aspecto formal y psíquico; y, en otras situaciones, se trata de contemplar la disociación de la mirada en el interior del mundo estético.

Al tener en cuenta este pensamiento transvisual, las narrativas de la memoria en la literatura de W.G. Sebald emergen de las configuraciones temporales y espaciales de la distancia, es decir, de la no pertenencia que arrastra la voz literaria hacia territorios del regreso a través del viaje mental o ante la visión de fotografías. En este sentido, las fotografías cuando dialogan con la literatura de Sebald, operan como “algo no familiar”

(*Unheimlich*) o como distanciado de cualquier asociación al hogar o patria: “Y al dejar un presente sin memoria y ante un futuro que no podrá concebir ya la razón de nadie, abandonaremos la vida por in sin sentir la necesidad de permanecer al menos algún tiempo o de poder volver de visita ocasionalmente” (2007: 35).

Al respecto del recuerdo y la observación, Walter Benjamin (1971), a partir del dibujo de Paul Klee “Angelus Novus”, propone una mirada vuelta hacia el pasado por la carga emotiva que posee la sensación de pérdida, ya que el rostro que ve hacia el pasado se construye de ruinas. Pese a la intención de rearmar el caos, el ángel ya no puede cerrar sus alas ante un huracán que lo retiene en el pasado.

En relación con el argumento anterior, Philippe Dubois parte del concepto de aura de Walter Benjamin para llegar al principio de distancia que genera el ancestral arte de escribir con la memoria. Al seguir algunos postulados freudianos, Dubois propone la imagen latente como aquella que permite a la mirada acceder a la imagen revelada en el tiempo de la contemplación real. En consecuencia, de esta suerte de “presencia en la ausencia” nace la obsesión, al igual que de la proximidad en la distancia. Gracias a esta complejidad se gesta el aura de la fotografía. Así, vinculada con la palabra que deja sus trazos, la imagen se presenta como ruina: “Esas imágenes de horror nos llenan de especial espanto porque van más allá de los relatos en cierta medida censurados y estereotipados del sufrimiento humano” (Sebald, 2003: 64).

Hay un doble intento de reconstruir la Historia y la historia personal que atraviesa todos los textos de Sebald, dejando al descubierto cómo la historia de un pueblo puede influir drásticamente en la mente y el cuerpo de sus ciudadanos afectados por catástrofes, guerras y hechos violentos. En este esfuerzo por recuperar y delinear los mapas personales junto con aquellos geográficos, la observación y la deambulación contribuyen al transitar sin rumbo: entre retorno y dolor, el sufrimiento trasciende lo personal para extenderse a un dolor mayor por la humanidad. La Historia de la segunda Guerra mundial se caracteriza por marcar la cultura visual, ya que los modos de ver se ajustan a la experiencia de la guerra.

En *Images malgré tout* (2003), Didi-Huberman argumenta que cuando alguien toma la palabra para hablar del inconsciente, está hablando de una escisión del sujeto como escritor de experiencias. Por este motivo, Auschwitz posee cuatro características de la imagen: inmediatez, complejidad, verdad y oscuridad. Este libro evoca algunas fotografías del campo de concentración de Auschwitz haciendo hincapié en la ética del contenido de la imagen y su modo de, podríamos decir, revelarla en el sentido de dar a conocer, de mostrar (en cuanto revelado fotográfico) y de rebelarla, en tanto hay cierta transgresión en mostrar y ver esas fotos. Imágenes que son imágenes a pesar de todo: a pesar del horror que muestran, de su visibilidad indiscreta y de la inhumanidad que la luz pone en evidencia.

El esfuerzo o la demanda de imaginar a pesar de todo, es lo que dificulta establecer una ética de la imagen dado que ni lo invisible por excelencia (la posición desde la estética), ni el ícono del horror (parecer del creyente), ni el simple documento (argumento del sabio) logran fundamentar una ética de la imagen en casos históricos traumáticos. Así, *Historia natural de la destrucción*, intenta rescatar del olvido la invasión y el bombardeo aéreo que los alemanes realizaron durante la Segunda Guerra Mundial en la misma Alemania. En el conmovedor discurso que inaugura el libro, Sebald traza una extensa genealogía literaria y ensayística que comprueba la escasa –pero real, al fin– documentación y los relatos que se encuentran respecto a los traumáticos eventos que sacudían la vida cotidiana alemana.

Por otra parte, en *Vértigo*, en el relato “Viaje del Doctor K. a un sanatorio de Riva” se distingue la acumulación de paisajes y cemento que justamente dejan sus huellas en las palabras intercaladas con la imagen. De la mano con la imagen, la palabra se enlaza entre la luz y la oscuridad que encarna la narrativa visual:

La luz mortecina sobre las oscuras montañas, el viaducto que conduce hacia afuera de la imagen y que, en mi opinión, lleva al interior de un túnel, las añejas profundidades de las sombras, las numerosas construcciones sepulcrales en formas de torres y pagodas a la derecha, el cipresal, los puntos de fuga de los muros, el campo negro en un primer plano y el edificio claro en un extremo izquierdo de la enorme galería de la columnata; todo

ello, pero en especial el edificio claro, me es tan familiar que fácilmente podría deambular por este espacio con los ojos cerrados (Sebald, 2010: 112-133).

En este pasaje queda claro cómo la mirada interior, al igual que la fotografía, oscila entre la oscuridad y la claridad. Asimismo, la fotografía en blanco y negro colabora a fijar las huellas de la memoria y la escritura termina por complementar el proceso. A partir de esto, notamos cómo la memoria funciona como motor de la escritura y la fotografía como contracara de la misma, es decir, no es un mero documento sino una reafirmación de la escritura.

Se construye entonces la mirada interior a partir de remembranzas y dejando huellas en la mente; la fotografía contribuye, en cambio, evocando los recuerdos de un pasado irrecuperable pero revivable a través de la visión. Es decir, algunas emociones suscitadas a través de las fotografías (Imagen 2) remueven los escombros del pasado y con estos se construye una situación temporal edificada en la ruina: “la aurora traía consigo terruños desplazados, fragmentos de roca, construcciones derrumbadas, escombreras y pedregales, y por aquí y por allá, esparcidos, pequeños poblados de tiendas de campaña, espectrales durante el día” (Sebald, 2010: 52). La fotografía se articula, a su vez, como evidencia: aquello que estuvo y aún permanece; aquello que existió pero que ya no está. Un espacio de un deseo que palpita y la distancia tornan perenne la presencia de lo que está paralelamente en otro lado.

Preservar: la mirada interior

Para reflexionar en torno al esfuerzo por preservar la memoria, a la luz de esta lectura proponemos que hay un doble proceso que se plantea: por un lado, se trata de reproducir, mantener y revivir relatos vivenciales e históricos por medio de la escritura. Por otra parte, hay un componente estético que tiene que ver con la fotografía y la forma de fijar las mismas narraciones a través de la imagen. Como premisa de lectura de todo esto, se podría argumentar que otra vez más literatura y fotografía operan en la programática de Sebald con los fines de recomponer la destrucción

mediante la recuperación de las ruinas, es decir, de preservar la memoria y la mirada interior del sujeto y su experiencia, y exteriorizar dicha recuperación mediante la escritura y la imagen.

Con respecto al primer aspecto vinculado con la escritura, es importante destacar que la literatura de Sebald en la tradición de estudios de la literatura alemana reciente se denomina como “Absoluta” por la marca y la herencia post-holocausto (Macculoh, 2003). Como hemos visto, en la literatura de Sebald el lenguaje literario dialoga y muchas veces se superpone con la materialidad visual de la fotografía. Esto se manifiesta ya que Sebald incorpora precisamente fotografías de ruinas y paisajes para ubicar la memoria del pasado en lugares reflexivos del luto histórico alemán. Por el lado de la escritura, en cambio, identificamos que la fotografía funciona como dislocación (Agazzi, 2007: 37).

Al seguir esta lectura, la nostalgia surge de los espacios sin vida y de los paisajes desolados, instalando una gramática del silencio basada en la desaparición del autor en su arqueología privada: “Nella poetica del passato di Sebald, la nostalgia si sposa con il problema dell’origine, inscritto in una Storia che egli non ha direttamente conosciuto, ma che ha sentito echeggiare nel silenzio dei famigliari sulle atrocità della seconda guerra mondiale” (Agazzi, 2007: 11). La pregunta disparadora –y desgarradora– sobre cómo comenzar el relato de una historia de la destrucción, deja abierto el umbral entre preservar, ver y recordar, dado que es tan inabarcable que resulta un proceso imposible de concluir o comenzar:

¿Por dónde habría que comenzar una historia natural de la destrucción? ¿por una visión general de los requisitos técnicos, de organización y políticos para realizar ataques a gran escala desde el aire, por una descripción científica del fenómeno hasta entonces desconocido de las tormentas de fuego, por un registro patográfico de las formas de la muerte características, o por los estudios psicológicos del comportamiento sobre el instinto de huida y retorno al hogar? (Sebald, 2003: 24).

Al retomar la cuestión de la nostalgia, la historia personal y la construcción de la Historia, en relación con el sufrimiento de los otros, Judith Butler (2009) en *Frames of War* se concentra en el sujeto y su

relación con la fotografía de guerra argumentando que ver se entiende en relación a una posición ocupada por el sujeto en un contexto histórico. Algo similar se manifiesta en Sebald: “Al parecer, bajo la conmoción de lo vivido, la capacidad de recordar había quedado parcialmente interrumpida o funcionaba en compensación de forma arbitraria. Los escapados de la catástrofe eran testigos poco fiables, afectados por una especie de ceguera” (Sebald, 2003: 18).

De este modo, la experimentación con la imagen-palabra tiene que ver con la escritura a partir de experiencias de la destrucción en las cuales Auschwitz está presente sin ser nombrada explícitamente y se percibe en el espacio anónimo, en la soledad infinita y en la nostalgia (Kleinberg-Levin, 2013: 119). En *Campo Santo*, en el relato que lleva el mismo nombre del libro, notamos que los espectros, la muerte y la memoria recorren el texto: “no ofrecemos a nuestros muertos más que el sustitutivo más barato de la múltiple belleza de la vida” (Sebald, 2007: 22).

El sentimiento de dolor que produce la nostalgia, se transforma muchas veces en un albergue de la memoria: “La capacidad del ser humano para olvidar lo que quiere saber, para no ver lo que tiene delante pocas veces se ha puesto a la prueba mejor que en Alemania en aquella época” (Sebald, 2003: 29) y la escritura adquiere tono de demora notable en el esfuerzo por contar, en las descripciones densas y puntillosas de los lugares: “uno de los problemas centrales de los llamados ‘relatos vividos’ es su insuficiencia intrínseca, su notoria falta de fiabilidad y su curiosa vacuidad, su tendencia a lo tópico, a repetir siempre lo mismo” (Sebald, 2003: 55).

Con respecto al componente estético que involucra la fotografía, André Roullié (2017) marca la transición de la fotografía considerada desde su emergencia como documento, hacia la expresión estética. Para establecer este proceso, distingue tres perspectivas sobre la fotografía: el arte, la fusión y el arte fotográfico. Esta última manifestación se destaca de las otras, dado que, en el arte fotográfico, se expresan los mayores desafíos estéticos debido al surgimiento de un arte dentro de otro campo ya normalizado (las Bellas Artes) y en cuyo procedimiento la fotografía se legitima y se establece estéticamente como arte. La fotografía como arte

adquiere su estatuto estético justamente a partir de su reconocimiento en el campo. En ese sentido, a partir del siglo XX se identifica en su proceso de legitimación, el rasgo de des-subjetivación de la contemporaneidad como consecuencia de una des-materialización del arte “la fabricación de efectos estéticos o pseudoestéticos con las ruinas de un mundo aniquilado es un proceso en el que la literatura pierde justificación” (Sebald, 2003: 37).

Por consiguiente, la disputa por el estatuto del arte está estrechamente ligada al hecho de que en la contemporaneidad la materialidad y la subjetividad cambian y la fotografía representa bien ese hecho. En este sentido, la fotografía “asumida como materia, reclama una existencia que es pura medialidad. Una medialidad sin fin que hace visible el gesto como tal, es decir, como una res gesta que soporta y exhibe sus distintos elementos, en este caso, físicos y químicos: los procedimientos, las superficies de fijación, las formas, los tamaños y los colores que informan la materia fotográfica” (Bertúa, 2020: 90).

En *Phasmes* Georges Didi-Huberman (1998) propone el “entre” documento como movimiento cristizador (como síntoma del objeto cuyo efecto proviene de lo real) y el “disparate” como síntoma de la mirada, emitida después del imaginario. La diferencia entre similar y simultáneo está presente en este pasaje donde el personaje “cambia el campo visual” y la mirada interior se bifurca tornándose una imagen de sí ambivalente y una percepción dual de realidades paralelas. Este cruce que notamos entre lo estético y la mirada interior, puede observarse en “La cour de l’ancienne école”, el único relato de *Campo Santo* que contiene una fotografía (Imagen 2) en el cual el narrador no encuentra una historia para contar a partir de la fotografía que le han dado. Su desinterés por esa imagen es tal que la pierde o desaparece y la reencuentra meses después, logrando establecer en ese momento un vínculo entre la imagen de un portón de hierro solitario con un fondo de un horizonte fluvial y la carta de Mme. Acquaviva que le relata la soledad de un pueblo perdido.

La mirada interior en Sebald remite justamente al anhelo como sentimiento en relación con el viaje mental y la preservación de la memoria. La conservación de la memoria se manifiesta como una obsesión

de los personajes o a través de la voz relatora del escritor. Por tanto, en sus textos se reafirma un sentimiento que permanece en la palabra escrita y se concreta en la imagen fotográfica, ya que como afirma Roland Barthes, la fotografía “repite mecánicamente lo que nunca podrá repetirse existencialmente” (2009: 29).

En el plano temporal, la voz del escritor se afirma en la experiencia del presente cuya herida abierta se basa en el auto-cuestionamiento y reflexiones permanentes. A nivel espacial, se identifica un distanciamiento con la tierra *natia*, alterada por la situación de guerra. En consecuencia, la remembranza en Sebald –presente con recurrencia en la fotografía y la escritura– se construye a través de la transitoriedad, por la pérdida y el sufrimiento que de hecho atraviesan su literatura por completo (Kleinberg-Levin, 2013: XXXIV). La “posición ocupada” de los personajes que se plasma en la fotografía y la escritura, tiene que ver con la función que tiene la fotografía de guerra basada en el contexto histórico que parece ocupar todo el plano visual.

A modo de cierre, es importante retomar lo analizado para destacar que la fotografía en la literatura de Sebald funciona como entre-lugar que emerge del vínculo entre escritura, fotografía y arte de la memoria. La contribución de la imagen a su obra literaria opera junto con el dispositivo fotográfico para resolver el esfuerzo y el ejercicio de la memoria trazado por la palabra. A la luz de esta lectura, esta arquitectura mnemotécnica amenaza permanentemente con desmoronarse, como si estuviera sujeta a una constante pérdida de las bases de lo vivido o a una imposibilidad de conservación.

Hemos visto cómo la fotografía en relación con el antiguo arte griego de la memoria, *ars memoriae*, sugiere su materialidad para mantener vivos los recuerdos en las imágenes de la mente. El dispositivo visual, su textura, su aspecto visual, permiten que la fotografía como entre-lugar transite por los orificios de la mente, tocando puntos sensibles y apelando al condimento a partir de la experiencia. Escritura, memoria y fotografías se homologan con su intento por recordar y no perder las improntas del pasado. Es posible notar una paulatina construcción de la identidad a partir

de erigir la historia personal sobre las abandonadas e inertes ruinas del pasado (preservar).

Los personajes de Sebald que vagabundean por las ciudades recolectando imágenes y fotografías para reconstruir los mapas de la subjetividad, tienen el rostro del ángel de la historia a cuyos pies se erigen las ruinas de las catástrofes del pasado. Al buscar las huellas en el pasado, estos personajes son como fantasmas que rumbean con su anonimato. Al tener en cuenta este marco de debates, focalicé en dos de las producciones literarias de W.G. Sebald que incluyen la imagen fotográfica y activan la memoria en su doble aspecto: visible (fotografía) e invisible (en la memoria). En conclusión, las fotografías funcionan evocando el pasado, construyendo la realidad y la historia personal que teme olvidarse. Asimismo, la escritura fija estas impresiones y sella la sensibilidad a través del trazo gráfico.

Referencias

- Agazzi, Elena (2007). *La grammatica del silenzio di W.G. Sebald*. Roma: Proteo.
- Barthes, Roland (2009). *La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, Walter (1971) *Angelus novus*. Barcelona: Edhasa.
- Benjamin, Walter (2008). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
- Bertúa, Paula (2020). "Escrituras de la sombra: la fotografía como gesto". *HeLix*, vol. 14, n. 2. 87-106. Disponible en: <https://doi.org/10.11588/helix.2020.2.77780>
- Butler, Judith (2009). *Frames of war: When is life grievable*. London: Verso.
- Caminada, Lucía (2020). *La mirada dislocada. Literatura, imagen, territorios*. Buenos Aires: Prometeo.
- Didi-Huberman, Georges (1998). *Phasmes: Essais sur l' apparition*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (2003). *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (2006). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, Georges (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, Georges (2014). *Essayer Voir*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Dubois, Philipe (2010). *O Ato fotográfico*. Campinas: Papyrus.

Jankélévitch, Vladimir (1992). "La nostalgia". Antonio Prete (coord.) *Nostalgia. Storia di un sentimento*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Kleinberg-Levin, David (2013). *Redeeming words: Language and Promise of Happiness in the Stories of Döblin and Sebald*. New York: State University of New York Press.

Maculoh, Marc Richard (2003). *Understanding W. G. Sebald*. South Caroline: University South Caroline Press.

Sebald, Winfred G. (2003). *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama.

Sebald, Winfred G. (2007). *Campo Santo*. Barcelona: Anagrama.

Sebald, Winfred G. (2010). *Vértigo*. Barcelona: Anagrama.

Rouillé, André (2017). *La fotografía entre documento y arte contemporáneo*. México: Herder.

Yates, Frances (1999). *The art of memory*. London: Routledge. Vol. III.

Anexo

Vértigo

ahora, en otoño. Hacía mucho tiempo que no me sentía tan bien. No obstante acabé por incorporarme. Al salir del jardín me quedé un rato observando una pareja de blancas palomas turcas que varias veces seguidas, palmeando algunas pocas aletadas, se elevó perpendicular por encima de las copas de los árboles, permaneció inmóvil durante una pequeña eternidad en las alturas azulinas del cielo y después, volcándose hacia adelante con un sonido gutural que apenas podía abrirse camino hacia afuera de la garganta, descendía planeando, sin que sus cuerpos se movieran, en amplios arcos alrededor de los hermosos cipreses alguno de los cuales quizá lleve en su sitio unos doscientos años. Su verde perpetuo me recordaba a los tejos que se alzan en los patios de las iglesias del condado inglés en el que vivo. Más despacio aún que los cipreses crecen los tejos. No es extraño que en una pulgada de madera de cedro haya más de cien anillos, y se dice que hay árboles que sobreviven más de un milenio y que al parecer se han olvidado por completo de morir. Salí al antepatio, me lavé la cara y las manos, como ya había hecho al entrar, en la fuente colocada en el muro del jardín recubierto de hiedra, eché una última mirada al jardín

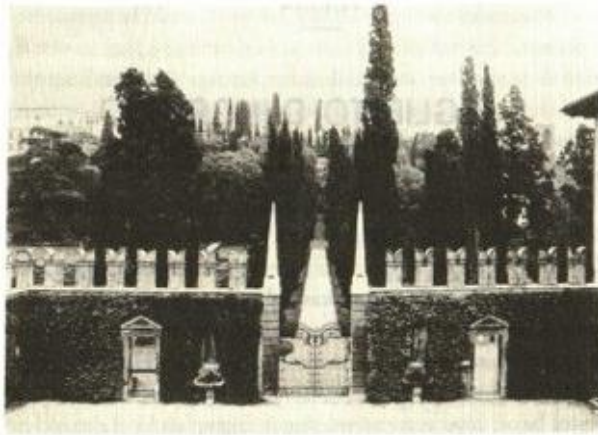


Imagen 1: una página del relato "Giardino Giusti", en *Vértigo* (Sebald, 2010: 63).

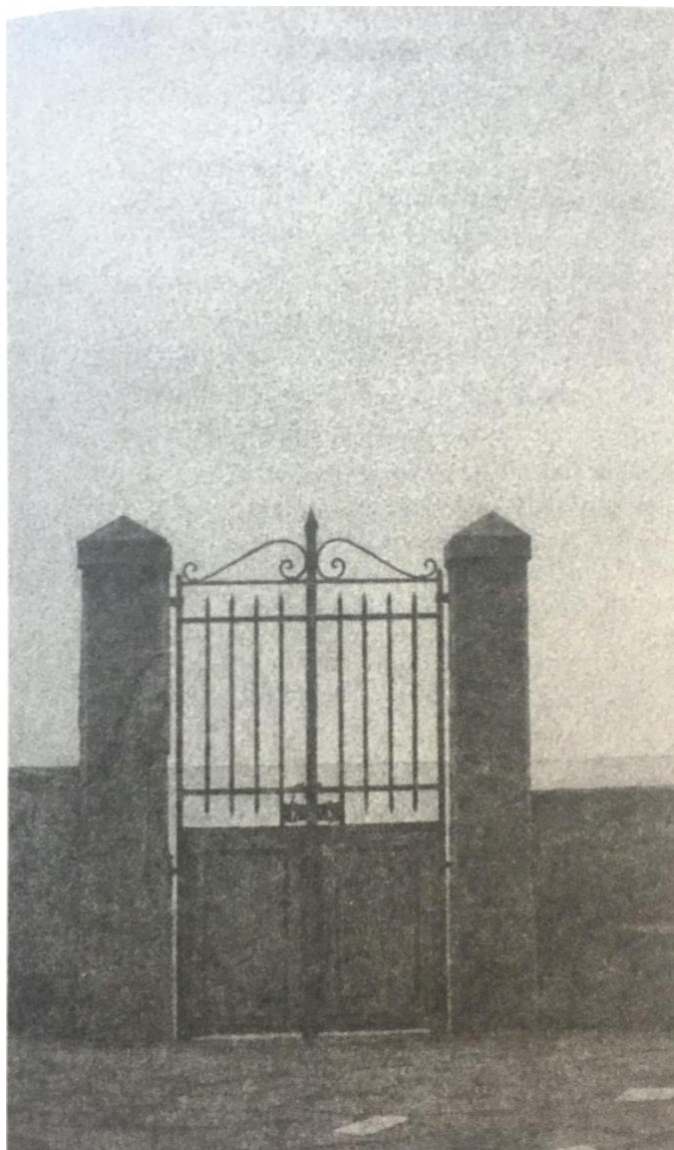


Imagen 2: tomada de *Campo Santo* (Sebald, 2007: 49).

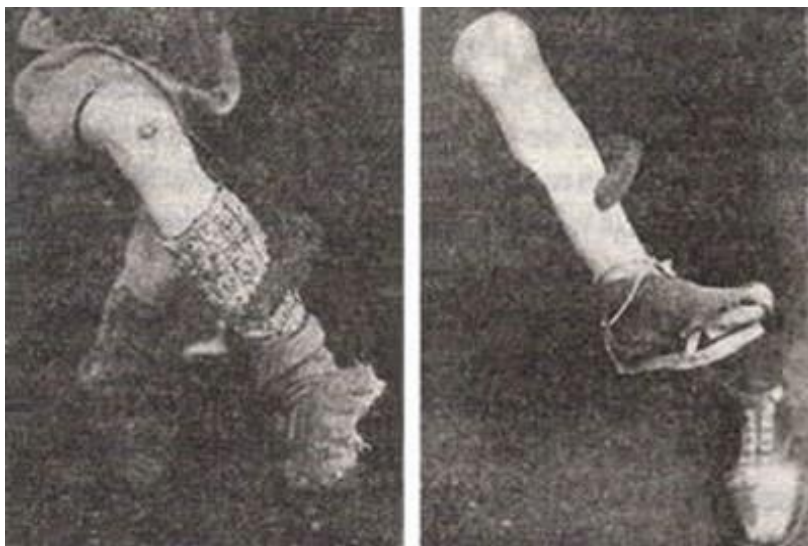


Imagen 3: tomada de *Sobre la historia natural de la destrucción* (Sebald, 2003: 48).



Imagen 4: tomada del relato "All'estero", en *Vértigo* (Sebald, 2010: 40).