

La memoria como resistencia en *Die ausgewanderten* de W.G. Sebald

Memory as resistance in Die Ausgewanderten by WG. Sebald

Carlos Alberto Navarro-Fuentes

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey
México

 betoballack@yahoo.com.mx

Resumen

El trabajo está basado en la obra *Die Ausgewanderten* de W.G. Sebald, cuyo tema central es el de la "recuperación de la memoria" de los alemanes por su participación en el Holocausto como una responsabilidad ética y política, a través del uso artístico por parte del escritor de la intermedialidad entre texto e imagen

Palabras clave: Memoria, imagen, intermedialidad, representación, texto

Abstract

This text is based on the book *Die Ausgewanderten* by W.G. Sebald, whose central theme is the "recovery of memory" of the Germans for their participation in the Holocaust as an ethical and political responsibility, through the artistic use by the writer of the intermediality between text and image.

Keywords: Memory, image, intermediality, representation, text

Walter Benjamin se ocupó en gran parte de dejarnos un legado próximo a lo que podríamos denominar en plural

Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien, algo así como ciencias de la cultura y teorías de la memoria conformando una suerte de simbiosis epistemológica que, debido a sus abordajes teóricos, históricos y conceptuales basados en observaciones de tipo antropológico, literario, historiográfico, estético, político, entre otros, bien podríamos oponer a lo que durante la segunda mitad del siglo XX se denominó en Alemania la *Vergangenheitsbewältigung* y la *Historikerstreit*, ambos conceptos-ideas alemanes cercanos: el primero referido a “dominar el pasado”; y el segundo, a “controversia” entre los que escriben la historia profesionalmente, entendiendo por “dominar” y “controversia” los hechos relativos al Holocausto y el pasado nazi ubicados entre los timoratos intentos por recordar y la obsesión por el olvido en el espacio y la opinión pública alemanes.

Estas *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien* buscan desarrollar o servir a la reflexión crítica sobre la recuperación y reelaboración del recuerdo y de la memoria, sea a través del testimonio, la imagen, el trabajo arqueológico del discurso hablado y escrito, la ficción literaria y, por lo general, todo esto entremezclado, tanto a nivel individual como colectivo, social y cultural. La perspectiva dominante de la investigación de la memoria actual es la cuestión del pasado como una construcción de acuerdo con las necesidades y posibilidades de su actual presente. Los recuerdos no existen como sistemas cerrados sino que se tocan, amplifican, cruzan, modifican y polarizan en la realidad social siempre con otros recuerdos e impulsos de olvido. Por consiguiente, siempre existirá una constelación de redes y confrontaciones de diferentes recuerdos. Abordar la "Memoria de los Sin Nombre" [Benjamin 1974: 1241] significa no conformarse con la reproducción de las fuentes y los materiales que se han transmitido, sino hacer espacio para los que han caído en este proceso histórico como víctimas y han permanecido como tales en el tiempo, sin voz y sin que su versión del pasado haya podido darse a conocer y actualizarse en el tiempo. El orden apunta a "pasarle a la historia el cepillo a contrapelo" [Benjamin 1974: 697].

Winfried Georg Maximilian Sebald (1944-2001) entreteje la ficción literaria y los hechos históricos que encontramos en su novela *Die Ausgewanderten* (Los emigrados), escrita en 1992 y publicada en

castellano por primera vez en 2006, intentando reconstruir los hechos históricos acaecidos en la Europa de mediados del siglo XX representados poéticamente y realizando un trabajo arqueológico de la memoria basado en las biografías de cuatro emigrantes judeo-alemanes. El escritor alemán se inscribe en la tradición de la literatura en lengua alemana de finales del siglo XX que después de la reunificación (1989) ha tratado de lidiar con el pasado, en especial con el Nacionalsocialismo, sin poder recurrir a ninguna experiencia o memoria familiar inmediata, sino a manera de 'agenda' literaria que consiste en ofrecer a dichas experiencias traumáticas un cauce a través del cual puedan recuperarse y resistir así a su caída en el olvido. Michael Walser dijo alguna vez: "En cada década, hay un enfoque sobre el pasado alemán inspirado en el *Zeitgeist*, compatible con el *Zeitgeist* del pasado alemán. En los años sesenta, nadie quería tomar nota de [se refiere al Holocausto] porque no era su turno. Cada década se ha vuelto más sensible y exigente" [58]. Die *Augewanderten* informa sobre el exilio y la pérdida de la patria, sobre la memoria y formas metafóricas de ésta. El autor alemán quiere capturar las historias de los protagonistas individuales, lugares geográficos diversos y darles un *aura* atemporal. El concepto de memoria juega un papel central en W.G. Sebald. Acorde con Walter Benjamin podemos asegurar que W.G. Sebald estaría persiguiendo la zonificación de una actividad arqueológica que "compara el proceso de excavación con la exposición de varias capas de memoria" [Benjamin 1991: 400-401]. Así, "W.G. Sebald no solo está interesado en experimentar con los medios y los procesos discursivos, sino sobre todo en comunicar la memoria y su legibilidad" [Öhlschleger: 11]. Los temas centrales de la literatura de W.G. Sebald giran en torno a acontecimientos traumáticos ocurridos antes, durante y después de la Segunda Guerra Mundial, mismos que no atestiguó en persona, pero que culturalmente no le eran del todo ajenos. El dolor, la melancolía y la culpa producidos por la guerra invaden y rebasan el alma, situaciones traumáticas que acompañan la narración produciendo una tensión permanente entre ficción y realidad.

El escritor tuvo siempre la intención de que la memoria de los sucesos acaecidos a mediados del siglo XX como el Holocausto y lo ocurrido en la Segunda Guerra Mundial no se perdieran, por lo que la recuperación

de estos recuerdos reprimidos debía buscarse y reelaborarse, sacarse a la luz y darse a conocer. El artista alemán encontró en la literatura el canal idóneo para resistir al olvido de dichos acontecimientos. El pueblo alemán tenía que saber lo que sucedió, no buscando culpables ni reconociendo buenos y malos, sino recuperando y avivando la memoria tanto de los *Opfer* (víctimas) como de los *Täter* (perpetradores), con la intención ética de que ese pasado que no ha dejado de pasar en el presente pueda servir para responsabilizarse y hacer conciencia de lo sucedido y no volviesen a ocurrir hechos como estos que tuvieron lugar a mediados del siglo XX en el futuro¹. W.G. Sebald considera que la experiencia traumática con sus millones de muertos en la Alemania derrotada no ha encontrado la expresión literaria adecuada para describir lo que aquello significó. Cuando se trata del Holocausto la memoria se nutre de la experiencia del sobreviviente, sea *Opfer* o *Täter*. Aleida Assmann afirma de manera puntual y contundente que:

Quienes que no quieren admitir este cambio ético en la cultura del recuerdo todavía hablan de la opción del olvido como alternativa [...] El cambio ético de las experiencias olvidadas de las víctimas reprimidas en la historia llevadas al centro de la conciencia y la cultura no han sido evaluados positivamente. Esto me lleva al otro lado de la moneda, la política de identidad de la víctima. Los efectos secundarios negativos de este cambio ético no han salido a la luz directamente desde 1945, sino solo desde los años noventa [2006: 78-79].

Este ensayo tiene como objetivo mostrar cómo la recuperación de la memoria puede servir como resistencia frente al olvido a través del recurso artístico de intermedialidad icono-textual empleado por W.G. Sebald, el cual a su vez se centra en que dicha reconstrucción obedece a una responsabilidad ética y política histórica. Sobre ética, memoria y

¹ La Tesis VII de Benjamin nos permite pensar lo otro de la libertad. El patrimonio cultural que atestigua los hitos de la Humanidad en su progresivo conocimiento y realización de la libertad del espíritu (Hegel) es rápidamente refutado por el distanciamiento que el materialista histórico debe practicar frente a ese patrimonio. Pues como nos dice Benjamin: “no existe documento de la cultura que no lo sea a la vez de la barbarie” (Benjamin 1996: 24).

responsabilidad, el filósofo francés Jacques Derrida decía en *Espectros de Marx* que:

Ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni justa, si no se reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya o por esos otros que no están todavía ahí, presentemente vivos, tanto si han muerto ya como si todavía no han nacido. Ninguna justicia [...] parece posible o pensable sin un principio de responsabilidad. [...] Y ese ser-con los espectros sería también, no solamente pero sí también, una política de la memoria, de la herencia y de las generaciones [12-13].

Este texto está organizado de la siguiente manera: en una primera parte se comentan aspectos sobre el contexto teórico e histórico en el cual se integra este trabajo; posteriormente, de manera intercalada se exponen el tema, los motivos y parte del contenido de las historias y la trama de la novela *Die Ausgewanderten* con la intermedialidad iconotextual; luego, sin abandonar lo tocado en esta segunda parte, se ahonda de manera más directa en el tema de la memoria como resistencia. En la última parte, se presenta un anexo con algunas de las imágenes que aparecen en la novela y que en este trabajo se comentan.

Intermedialidad ícono-textual. Un recurso para representar lo irrepresentable

La relación de intermediación ocurre entre dos medios de comunicación: la imagen y el texto. Para ello se seleccionan pasajes e imágenes de la obra (fotos, recortes de periódico, manuscritos) que conforman álbumes, agendas y diarios de viaje (“soportes de memoria”) de los protagonistas de cada una de las cuatro historias que conforman la obra. La importancia de la selección que se realiza de estos “soportes de memoria”, documentos típicos de contenido personal y autobiográfico, no resultan solo de gran interés por el papel ficcional que juegan como portadores comunes de recuerdos acaecidos en el pasado, sino también porque contribuyen al estudio de la memoria sobre el pasado traumático y doloroso del horizonte espacio-temporal histórico que cruza el desarrollo de los relatos

aludidos en la relación de complementariedad iconotextual empleada por W.G. Sebald. Para Aleida Assmann:

El objetivo de hacer frente al pasado es superar un recuerdo doloroso en aras de un futuro común y libre. Donde, como en España, la memoria victoriosa de la memoria del perdedor triunfó durante una generación después de la guerra civil, primero se debe establecer una simetrización de la memoria antes de que uno pueda finalmente alejarse del pasado dividido y volverse hacia un futuro común [2006: 71- 72]. [La traducción es mía]

La intermedialidad entre el texto y la imagen en *Die Ausgewanderten* permite hablar de este tema histórico sumamente polémico y controversial, resultando esta relación iconotextual relevante para los estudios de la literatura de la posguerra -en particular, y los estudios culturales en general- cuya comprensión y sentido de la historia, por un lado, y de la memoria -y sus correlatos, el olvido y la culpa- se entrecruzan, ofreciendo a las imágenes en blanco y negro que aparecen en la obra una atmósfera propicia para reflexionar críticamente la relación espaciotemporal de los sucesos acaecidos a mediados del siglo XX a la distancia en la que W.G. Sebald escribe esta obra y nosotros nos aproximamos a ella en este siglo XXI. Los protagonistas de las cuatro historias que integran *Die Ausgewanderten* comparten el mismo destino trágico: el destierro, el exilio, la persecución, el desarraigo y el suicidio. El del primer relato, el doctor Henry Selwyn, se da un tiro en la cabeza con una escopeta. El profesor Paul Bereyter, de la segunda historia, se tiende sobre los rieles de las vías del tren. Otro en la tercera historia intenta recuperar la historia trágica de su tío abuelo Ambros Adelwarth que al parecer ya completamente mermado de sus facultades, entre ellas la visión, decide terminar en el hospital con su vida. El último, en la cuarta historia, hace igualmente lo propio al no encontrar mayor sentido al hecho de continuar una vida plagada de destrucción y ruina interior, pareciendo imposible dotarla de sentido y significado, orillada a una intemperancia vegetativa y yerma insoportable. W.G. Sebald se posiciona y nos expone frente al destino de los protagonistas marcados por la destrucción, convirtiéndonos en lectores testimoniales de su dolor, melancolía y aturdimiento vital siempre a la

deriva de un pasado que no concluye y un presente sin forma real y concreta.

Bertolt Brecht (1898-1956) publicó en los años 40's su *Arbeitsjournal* y en 1955 el *ABC de la guerra o Kriegsfibel*, fotografías en diversos escenarios de la Segunda Guerra Mundial en donde en la parte inferior aparecen breves versos de su autoría que nada tienen que ver con la tragedia que la imagen nos muestra. El montaje de las imágenes anticipa parte histórica y política del mundo como arte de la memoria, en la que para saber de qué se trata y por qué está allí hay que saber ver. Dichas imágenes correspondientes a escenas grotescas capturadas en el escenario de la guerra en diferentes frentes están montadas en un orden espacial de inteligibilidad y legibilidad otro al que se supone debieran habitar y de donde de hecho Brecht las desincorporó (desmontó). Al momento de hacerlas acompañar con sus propios textos poéticos induce a otro tipo de reflexión. Solo entonces las dos cosas pueden ir juntas. Este ejercicio permite leer el tiempo y el espacio oscurecidos por el olvido presente, pero, sobre todo, conjuntar la historia y la memoria de hechos pasados en el presente que se resiste a volverse parte del olvido en el futuro, que como en *Die Ausgewanderten* sucede. No necesariamente servían para describir o explicar mejor el contenido y el sentido de las imágenes causando distorsión no obstante la relación de complementariedad que este orden suscitaba. La concepción estética de W.G. Sebald –aunque distinta a la de Brecht-, recurre al planteamiento intermedial en cuanto al uso, la posición y complementariedad relativa entre texto e imagen. El interés discursivo de W.G. Sebald explora el legado germano-judío. Los textos incluidos en *Die Augewanderten* informan sobre el exilio y la pérdida de la patria, sobre la memoria y formas metafóricas de esta. El autor alemán quiere capturar las historias de los protagonistas individuales, así como los lugares geográficos diversos, y otorgarles un *aura* atemporal que a su vez permita englobar la memoria colectiva que sufrió dichos acontecimientos en carne propia, sea como *Täter* (alemanes en su mayoría) sea como *Opfer* (judíos principalmente). Con este fin, las imágenes que aparecen en el texto, aparentemente sin relación entre sí, cumplen una función simbólica y mediadora (intermedial) con la memoria humana como *Denkbild* o “imagen de pensamiento” a través del recuerdo de los

cuatro personajes principales –cuyos nombres intitulan a su vez cada una de las cuatro historias-, narrándolas en lo que da lugar a un claro intento procesual de recuperación del recuerdo y la reconstrucción de la memoria. Las imágenes juegan un papel medular en la obra funcionando para hacer posible intermedicamente la metáfora espacial o temporal que, acompañadas por el texto y a su vez, acompañando a este, producen el valor o efecto que W.G. Sebald quiere darle siendo los recuerdos y la reconstrucción de la memoria el tema más importante de la obra del autor.

W.G. Sebald se propone obtener y reciclar testimonios, denuncias y memorias personales como parte del trabajo de recuperación y reelaboración de hechos históricos narrados y por narrarse, no solo por mor de placer estético y literario, sino también y tal vez más por razones de índole ética, política y social, apelando a la justicia y la responsabilidad moral e histórica en donde parte del pasado cabe en el presente volviéndose un mismo horizonte de temporalidad presentificado, de sentido y aprendizaje, de posibilidad y reconocimiento, de toma de conciencia y divulgación, con miras a que todo esto sirva a las generaciones futuras para que lo reconstruido no vuelva a suceder, resistiéndose al olvido, sobreviviendo al porvenir y siendo el caso, dando la voz de alarma –“jalar el freno de emergencia de la locomotora”, diría Walter Benjamin- si amenazara con pasar por alto la memoria histórica. Superar el pasado solo es posible enfrentándolo, recuperándolo, en particular el pueblo alemán como perpetrador del Holocausto e iniciador de la gran Guerra. Un espacio en el que pueda construirse un equilibrio justo tanto para la memoria de las *Opfer* (víctimas), como para la de los *Täter* (perpetradores). De allí que la ética y la política tengan un papel importante en este asunto, porque la memoria se puede recordar y rehabilitar, pero también manipular, tergiversar y negar. Para Aleida Assmann:

Las personas almacenan sus recuerdos no solo en referencias y objetos, sino también en lugares, habitaciones, patios, ciudades, plazas públicas y paisajes [...] La memoria cultural que se asegura para el futuro descansa no solo en bibliotecas, museos y archivos, también está anclado en lugares. Esta parte de la memoria cultural no es móvil, sino inmóvil, uno tiene literalmente que viajar para experimentar este tipo de memoria [...] En tales lugares, el espacio y

el tiempo, el presente y el pasado se conectan [2006: 217]. [La traducción es mía]

W.G. Sebald por momentos dialoga directamente con los protagonistas de las historias que componen el texto, judíos-hombres que sobrevivieron el Holocausto solo para suicidarse años después, e indirectamente con quienes los conocieron; y en otras participa como narrador mostrándonos el resultado de sus indagaciones, reflexionando y estableciendo diálogo con el lector, resulta en un juego poético que cumple con el objetivo de ofrecer resistencia frente el olvido, ya que tanto en las conversaciones que lleva a cabo, en sus indagaciones y en la revisión que realiza en los “soportes de memoria”: agendas, diarios de viaje, álbumes, fotos personales y familiares, recortes de periódico, entre otros, se topa con recuerdos, rememoraciones, siempre transitando por eventos dolorosos del pasado, manifiestos, latentes y vivos en el presente, aprovechando la oportunidad el narrador para construir su discurso y entrelazar sus motivos (dolor, pérdida, melancolía y sufrimiento) y su tema, la memoria. En torno a lo anterior, para Aleida Assmann:

Actualmente estamos experimentando un cambio de formas de recuerdo, de sacrificiales a victimológicas, que por supuesto tiene poco que ver con este gesto general de unificación. Este significado ético de este giro no consiste en la oración inclusiva de que todos somos víctimas, sino en reconocer a las víctimas, nombrarlas y contar su historia [2006: 76-77]. [La traducción es mía]

En el cuarto relato de *Die Ausgewanderten*, el correspondiente a Max Ferber, se muestra una imagen, se trata de una pintura. Se puede reconocer un dibujo múltiple con líneas de carbón borroso en un retrato. Debido a la práctica repetitiva de presentar sus trabajos borrosos luego de un proceso arduo de trabajo, Aurach produce una sensación de dolor en las imágenes, cuyo desgaste sirve como metáfora para representar el recuerdo que tiene del pasado el protagonista de la historia, dado que no solo Manchester viene a la memoria por haber sido una ciudad de migrantes judíos y alemanes en el tiempo, sino al estilo pictórico que él solía ejecutar, no parecen perseguir en realidad ningún objetivo en particular, pintando entre la oscuridad y el polvo pudiendo funcionar esto como metáfora temporal del desgaste, el abandono y la herrumbre existencial del personaje. La

imagen en blanco y negro de la primera historia, como nos informa el narrador en el texto, es del escritor y coleccionista de mariposas Vladimir Nabokov. La imagen original, mucho más clara y nítida, fue tomada en septiembre de 1966 en los Alpes, cerca de una localidad suiza llamada Montreux, donde se encuentra la propiedad de su hijo Dimitri Nabokov. El autor ha editado la imagen. La figura del hombre aparece completa dentro de la foto, pero se ha cortado el paisaje enfocando a la persona allí presente. Debido a la orientación vertical Nabokov aparece fuerte y alto, en posición firme. Siguiendo la narración del texto no puede deducirse claramente si quien se muestra en la foto (“soporte de memoria”) es Nabokov o el Dr. Selwyn, protagonista de esta historia. En realidad no es el único caso respecto de si se trata con exactitud y precisión de quien se nos dice textualmente que se trata, sean personas u objetos, lo importante es que ficcional e intermedialmente funciona para narrar la historia de acuerdo con las intenciones de W.G. Sebald. Las ilustraciones documentan y acompañan al texto. Casi siempre las imágenes muestran algo similar que permite engancharse con cierta correspondencia textual, sobre todo si se trata de describir con precisión un lugar, no pudiendo proporcionar evidencia en el sentido de una prueba confiable de veracidad o autenticidad de lo que se afirma en el texto. La ubicación del montaje de las ilustraciones dentro de la narración, su ubicación antes, entre o después de los pasajes del texto no se deja al azar, sino que se analiza hasta en el más mínimo detalle, mostrándonos siempre claramente el comienzo de ésta. La recepción de lo representado lleva al lector a buscar pruebas o testimonios, estableciendo así una nueva relación con el texto y de indagación en la lectura por parte del lector.

Para W.G. Sebald, el interés del lector podría ser metanarrativo, ir más allá de la narración, llevándole a este mismo como lector a realizar sus propias investigaciones intentando conectarse con las preguntas –ya de por sí inquietantes, impactantes, inciertas y hasta atemorizantes que se “leen” en los “soportes de memoria” y los “espacios de memoria”- y las posibles respuestas que ofrece el narrador. La narración en la segunda historia se inicia con una fotografía de las vías del ferrocarril. Otra vez un lugar simbólico y representativo de los transportes a los campos de concentración y exterminio, que también

de modernidad ciertamente (uso instrumental de la razón, lugar de muerte, “espacio de memoria”). Una vez más el autor alemán lleva al lector a través de la historia del protagonista y ex maestro de primaria del narrador, Paul Bereyter, el cual más tarde pondrá fin a su vida. Las líneas ferroviarias simbolizan no solo el proceso de cómo Bereyter se quitó la vida. Las fotos que se encuentran en el anexo solo como muestra del total, se asocian y funcionan al interior del texto sebaldiano metafóricamente “iluminando” a los muertos, a la memoria de las personas perseguidas y asesinadas por el régimen nazi. La tercera historia tiene a Ambros Adelwarth como protagonista. Ambros era tío abuelo del narrador, el cual apenas guardaba un vago recuerdo de su tío. La narración inicia en el verano de 1951, cuando americanos que residían en aquel momento en esa parte de Alemania y algunos parientes de la familia Adelwarth fueron de visita a W. permaneciendo durante semanas en casa un total aproximado de 60 personas y en donde verían por primera y última vez a Ambros, quien moriría dos años después de un ataque cerebral fulminante mientras leía el periódico. El 2 de enero de 1981 viajó a Newark motivado por un álbum de fotos (“soporte de memoria”) que pertenecía a su madre en donde aparecían parientes desconocidos que habían emigrado en la época de la República de Weimar. Sintió la necesidad de profundizar en las biografías de los personajes que aparecían en ellas, por lo que una mañana la Tía Fini mientras cocinaba le contó sobre la vida de algunos de sus parientes emigrados a finales de los años veinte, cuando ella tenía 21 años de edad. En aquella época arribaban a Manhattan cerca de cien mil judíos cada año, los cuales no dejaban de sentir nostalgia por Europa. En esta tercera historia se narran algunas de las vicisitudes que tuvieron que sortear los migrantes judíos primero fuera de Alemania y luego en Estados Unidos al haberlo dejado todo en el Viejo Continente. Los personajes, al narrar sus experiencias de emigración y exilio manifestaban sentimientos encontrados, nostalgia, coraje, tristeza, dolor, logro, orgullo, entre otros. Kasmir, tío del narrador, cuenta que al llegar a Nueva York Ambros tenía ya 40 años. Kasmir había trabajado con gente muy poderosa de origen judío, en particular con los Solomon de Long Island. A Cosmo Solomon, amigo y patrón de Ambros, le costó mucho trabajo encontrar un sitio en la vida americana, hasta que se convirtió

en un extraño para sus amigos, sumiéndose en depresión y refugiándose en un chalé de verano en su jardín. Lo embargaban los acontecimientos bélicos que se suscitaban al otro lado del mundo, a tal grado que, sumido en sus monólogos, en ocasiones no podía reconocer a Ambros. Al término de la guerra, viajaron juntos a Heliópolis en el verano de 1923. Las crisis nerviosas de Cosmo volvieron, su estado ya no mejoraría jamás. Por recomendación médica Cosmo viajó a Canadá acompañado de Ambros a una clínica neurológica donde murió. De todos sus paseos y viajes conservaba fotos, las cuales servían como recuerdos de lo que Ambros y Cosmo pasaban juntos, algunas de estas imágenes aparecen intercaladas con el texto formando el conjunto icono-textual que integra este tercer relato. Mientras más recordaba Ambros al narrar, mayor era la depresión que lo carcomía, empeorando sus problemas de salud en 1952. Dos años más tarde enmudeció. Una mañana salió dejando una nota acerca de un lugar llamado Ithaca, en las inmediaciones de Nueva York, en donde murió a los 77 años. El narrador viajó hasta ese lugar para intentar identificar algunos vagos recuerdos con relación al lugar en cuestión. Al llegar allí ubicó a un hombre viejo quien le mostraría, entre otros espacios geográficos con gran carga mnemónica, el hospital donde estuvo internado Ambros donde tuvo oportunidad de platicar con el doctor Abramsky. Por medio de la tía Fini el narrador tuvo acceso a la “agenda de viaje” (soporte de memoria”) del tío Ambros donde pudo encontrar entre otras cosas recuerdos sobre los viajes que realizó con Cosmo a Grecia, Constantinopla y Tierra Santa, ciudades muchas de ellas convertidas en ruinas, pero que habían sido majestuosas en su momento. Allí, Cosmo y Ambros se toparon con lo que parecía ser una fábrica abandonada, otra de sebo y jabón, un almacén de huesos y pieles. A un lado, rastros de sangre, vísceras, entre otras cosas. Estos restos y residuos sirven como metáforas espaciales y temporales llenas de recuerdos trágicos y traumáticos por las analogías que pueden establecerse en paralelo con los campos de exterminio y de concentración, donde los restos humanos llenaban los campos, los hornos y las cámaras de gas. Cosmo se sentía aterrorizado ante la destrucción de las antiguas ciudades, puertos y muros de Jaffa, Jericó y Damasco, con relación a lo que debieron ser en la Antigüedad. En sus devaneos y caminatas por estas ciudades semidestruidas y poco

pobladas Ambros y Cosmo se encontraron con mendigos, jorobados, achacosos, que solo los lleva a ambos a conectar desde la elaboración de los sucesos de los recuerdos inmediatos alojados en su memoria con lo que sucedía en la contemporaneidad de la Europa que les tocaba vivir y sobrevivir a ambos después de la guerra. Las reminiscencias y las analogías con lo acaecido en dichos lugares resultan evidentes.

El recurso de intermedialidad entre imagen y texto empleado por W.G. Sebald resulta fundamental en la ficcionalidad de la obra. Es notable que dichas imágenes, si bien no todas, presentan una borrosidad casi continua de lo representado, la colocación, la ubicación del montaje de la fotografía o la imagen dentro del texto narrativo. La personalidad narrativa o el sujeto gramatical está impulsada por su pasado, por lo que W.G. Sebald se adentra en la interioridad y conciencia del otro para desde allí construir un sentido de continuidad narrativa y biográfica como compensación por el exilio y la pérdida, facilitando el intercambio de roles y situaciones que borran las distinciones entre experiencia e imaginación, sujeto y objeto. De tal suerte que el Manchester que aparece en la obra de W.G. Sebald se imagina como la Polonia ocupada del pasado, mientras que la habitación oscura del hotel en el que se aloja a su llegada a la ciudad inglesa se asemeja al ghetto. El principal medio de narración es el texto, sus formatos son publicaciones históricas, científicas o de ficción. En el tercer y cuarto relato, los de Ambros Adelwarth y Max Ferber, cada uno tiene un texto narrativo escrito en forma de *Tagebuch* o de diario: los diarios de viaje (“soporte de memoria”) del tío Adelwarth, que el narrador recibe de su tía Fini en Estados Unidos, así como el diario de Luisa Lanzberg, la madre de Aurach. A través del desarrollo de la narración en este cuarto relato el lector registra un clima de creciente amenaza. La conexión entre la memoria y el espacio, entre recorrer la ciudad de Manchester por su propia cuenta con sus edificios abandonados y solitarios sin utilidad alguna, permite establecer una vez más una conexión entre el destino judío y el lugar en cuestión, mientras el narrador mira el antiguo barrio judío a manera de una metáfora espaciotemporal:

Paulatinamente fui extendiendo el radio de mis excursiones dominicales del centro de la ciudad a los distritos limítrofes, como por ejemplo al antiguo barrio judío que se hallaba justo detrás de

Victoria Station, en torno a la cárcel de Strangedays, que tenía forma de estrella. El que hasta bien entrado el periodo de entreguerras fuera un centro de la gran comunidad judía de Manchester había sido abandonado por sus habitantes, que fueron trasladándose a las afueras, y desde entonces completamente demolido por la administración municipal [Sebald: 176].

Aquí es posible identificar tres espacios metafóricos que vemos contenidos en diversas imágenes en *Die Ausgewanderten*, ya sea que forman parte de un álbum de fotos o un diario de viajes o diario a secas: el plano de planta en forma de estrella apunta a la Estrella de David, la estación de tren cercana y el edificio que servía como cámara de tortura, que representa el recuerdo de la deportación. Otro indicio del Holocausto está asociado con el destino del protagonista:

Claro que lo más impresionante, dijo Ferber, eran las chimeneas que hasta donde alcanzaba la vista sobresalían por todas partes de la llanura y del plano laberinto de casas. Aquellas chimeneas, dijo Ferber, están hoy en día casi todas desguazadas o fuera de servicio. Pero entonces aún humeaban, a millares, una al lado de otra, tanto de día como de noche [Sebald: 190].

De esta manera, la icono-textualidad intermedialmente le permite al autor alemán hablar del tema de la memoria de manera “indirecta” – y sin duda, diferente- lo aparentemente ya tratado por el cine, la prensa, la historiografía y ciertas perspectivas filosófico-literarias, pero que por la magnitud de los hechos y los acontecimientos traumáticos que significa, continúa siendo un tema muy difícil de representar, tratar y verbalizar. No hay palabras ni imágenes que puedan representar la destrucción y la experiencia vivida por las víctimas de dichos eventos. Dialécticamente, imagen y texto, comienzan a poder leerse juntos, complementariamente, icono-textualmente.

Recuperar la memoria, resistir al olvido

El pasado no ha podido ser barrido por el presente, por el contrario, este subyace en latencia, listo para ser reelaborado y dado a conocer. En alusión a Brecht, Georges Didi-Huberman se pregunta “¿Acaso no hay a la vez en Brecht esa voluntad de *devolver al lenguaje su imaginación* (como se puede ver ejemplarmente en los montajes del

Arbeitsjournal), pero también de *devolver a las imágenes su palabra poética, su capacidad de dirigirse y de invocación políticas?*” [170]. Las imágenes que aparecen en las fotos que W.G. Sebald incorpora en su obra contienen objetos, símbolos y formas que no solo interpelan a quienes están a su alcance en cada uno de los cuatro relatos, sino al narrador omnisciente, también protagonista en cada una de estas y al lector que tiene esta obra frente a sí: los “soportes de memoria” (fotos familiares, los recortes periodísticos, las imágenes sobre la fábrica en Manchester) o los “espacios de memoria” (las vías del tren o la ciudad de Manchester), estos últimos en un estado de abandono, de desgaste, semidestruidos, en medio de una atmósfera de dolor y desolación, entre otros sentimientos de tristeza que embargan al narrador cuando mira las imágenes, y al lector, que sigue la narración del primero, por citar algunos ejemplos. Por lo anterior, todos estos símbolos que contienen las imágenes, y las imágenes mismas, son metáforas del tiempo y del espacio que nos interpelan también como lectores. Las metáforas de la memoria, espaciales y temporales, asignan las imágenes a locaciones específicas de un espacio per se estructurado y existente, estableciendo una conexión inquebrantable entre la memoria y el espacio, donde este funciona como medio mnemónico: una estación de trenes, una fábrica abandonada, un jardín descuidado, todos estos lugares que podemos ubicar en los cuatro relatos de los que se compone *Die Ausgewanderten*. En alusión a Brecht, Didi-Huberman nos dice: “Brecht, como poeta, sabe muy bien que no hay escritura enfrentada más que *produciendo formas abiertas*, formas donde la interrogación sobrevive a la afirmación o a la exclamación” [170]. Formas abiertas, móviles e inestables como la metáfora, la alegoría, la analogía y el mismo recurso artístico-literario de la intermedialidad icono-textual empleado por W.G. Sebald que iluminan el espacio y el tiempo en el que podrían advenir la evocación, el recuerdo, la reminiscencia, sin los cuales la representación posible del pasado no cobra forma y cae en el olvido. Aleida Assmann considera que la metáfora que se describe como memoria escrita resulta más perdurable, pues aquello que se escribe tiene más posibilidades de prevalecer en el tiempo el paso de las generaciones, mientras que la metáfora de la memoria temporal, por ubicarse

precisamente en el territorio de lo temporal, se aproxima o arriesga más a caer o ser presa de la continuidad del olvido:

El nuevo presente decide, juzga el pasado, que nunca puede ser idéntico al antiguo presente. Mientras el pasado todavía estaba presente, estaba imbuido de expectativas futuras. Pero este futuro del pasado presente es el primero en pasar. El futuro de ese pasado se ha convertido en el presente: nosotros mismos somos solo los jueces de sus logros y conquistas, como las ilusiones, los engaños y las utopías asesinas. El presente anterior sin su futuro inmediato resulta extraño, apenas es reconocible; esa es la gran discrepancia entre un presente con una perspectiva futura y un presente en la perspectiva pasada [2007: 9]. [La traducción es mía]

Die Ausgewanderten, no se caracteriza por atender un género literario tradicional como sería la novela constituida por una historia escrita en términos prosísticos previamente definidos y prefigurado como tal, sino empleando como método de construcción literario el de la intermedialidad entre imagen y texto. El ejercicio desplegado en esta novela por W.G. Sebald reivindica la posibilidad artística en general de poder combinar intermedialmente una mirada conjunta desde dos materialidades que pueden complementarse entre sí a partir del momento en que se ponen una al lado de la otra con el objetivo de narrar una cierta historia que se desea transmitir a un lector o espectador a partir de diversas estrategias elegidas autónomamente por el autor e interpretadas (o completadas) por el lector al momento de construir esta obra, haciendo la intermedialidad dicha experiencia al lector más accesible, considerando la irrepresentabilidad e inenarrabilidad de los trágicos y traumáticos eventos que relata mientras ocurre una permanente tensión entre ficción y hechos históricos, realidad e imaginación. Esta sensación de extrañeza que produce el efecto de distanciamiento (*Verfremdungseffekt*) conmueve y convoca de manera crítica al lector a colaborar en la (re)construcción de la memoria, tanto a partir de lo que se narra en la obra, como de lo que como bagaje cultural y conocimiento del tema el lector posee. De esta manera la lectura implica a su vez una operación de montaje y desmontaje. Esta última es puesta en juego como resultado de la conjunción tanto del efecto de distanciamiento (*Verfremdungseffekt*) como de la mirada crítica. Este hace explotar la unidad aparente que

conforma la relación intermedial, sin que por ello los fragmentos resultantes se extravíen, mientras que el montaje (y el desmontaje) permite articular en órdenes diversos y variados sin que ocurra una desarticulación y discontinuidad total. El argumento del discurso y la disposición de las imágenes son desmontados y vueltos a montar intermedialmente para mostrar el discurso con una cierta unidad crítica que siempre podría asumir muy diversos órdenes distintos. No obstante, lo que a W.G. Sebald le interesa es reavivar el recuerdo, producir la reminiscencia, la rememoración, la resonancia en lo negado y más oculto de la memoria traumática individual de los personajes, y colectiva y cultural de los alemanes. Las imágenes por tanto deben “leerse” dentro del texto porque juegan un papel interconectado y complementario importante, y deben considerarse como una parte integral del mundo narrativo que se discute ahí. Estas actúan como puente narrativo. Al usarlas, el lector trasciende el umbral de la relación intermedial entre el texto y la imagen. En este sentido la toma de posición de W.G. Sebald a través de la relación intermedial entre texto e imagen, no sin tensiones y dificultades, se entreteje con toda la intención ético-política de resistirse al olvido. Es indispensable que se sepa lo que sucedió, que no se niegue ni oculte a las generaciones presentes y futuras no solo alemanas, sino de todo el mundo en este siglo XXI, lo cual implica la transgresión espaciotemporal presente y por venir. De tal manera que esta transgresión a favor de la memoria es la toma de posición perseguida por W.G. Sebald en esta obra. “Hacer surgir” de entre el remolino de la historia lo que habrá de configurarse como presente en el horizonte temporal por venir). El “álbum de fotos” funciona como una metáfora de la memoria, puesto que opera como un contenedor o imaginario de donde pueden extraerse recuerdos reprimidos, voluntaria e involuntariamente “olvidados”, y que pueden ser recuperados de diversas maneras, por ejemplo mediante la escritura, tal como W.G. Sebald lo hace intermediando icono-textualmente entre imagen y texto. Citábamos como ejemplo la ciudad de Manchester en el cuarto relato en el que la ciudad semiabandonada, con chimeneas y edificios lúgubres que hacen recordar al protagonista las humeantes chimeneas de los campos de exterminio nazis (metáfora espacial y temporal, en tanto el parecido de ambos lugares de acuerdo a la experiencia vivida

por el personaje y el narrador que recuerda, y la repetición en el tiempo del recuerdo traumático, del amigo que atravesó momentos destructivos y dolorosos durante los acontecimientos aludidos ya mencionados a mediados del siglo XX). En el segundo relato, a partir del suicidio de su antiguo maestro Paul Bereyter, el narrador intenta reconstruir su vida recibiendo ayuda de la que fuera ama de llaves de Bereyter, Lucy Landauer. Ella le da un álbum de fotos (“soporte de memoria”), que comenta por escrito:

Como para aclarar esta información, desde luego nada fácil de compaginar con la típica biografía de un maestro de escuela alemán en los años treinta, madame Landau me trajo un álbum de grandes dimensiones, donde estaba documentada fotográficamente, con anotaciones de su propio puño y letra, no sólo la época en cuestión, sino –aparte de algunas lagunas- casi toda la vida de Paul Bereyter. Aquella tarde estuve hojeando el álbum una y otra vez, de punta a cabo y viceversa, y desde entonces lo he vuelto a hacer en incontables ocasiones, pues al contemplar las imágenes que contiene sentí realmente, y sigo sintiendo, como si los muertos regresaran o nosotros estuviéramos a punto de irnos con ellos [Sebald: 55].

Para Aleida Assmann:

Toda generación histórica está encerrada en ciertas añadas de las que no puede escapar; sin embargo, estos límites existenciales se superan por el hecho de que diferentes generaciones interactúan sincrónicamente, lo que significa que las perspectivas se enredan. Lo mismo se aplica al marco de la memoria de la familia, en el que el corto período de tiempo de la vida se integra en una coexistencia histórica más larga de experiencias y efectos [2007: 13]. [La traducción es mía]

La puesta en escena o montaje que busca el autor es lo que la *Gegenwärtiges Gedächtnis* (memoria presentificada) pueda arrojar como presente reminiscente. El encadenamiento de sucesos y acontecimientos que cuenta W.G. Sebald no están interpuestos (intermediados) de tal modo que pasado y presente no logren conjuntarse, por el contrario, están magistralmente entretejidos, montados a través de la narración de los diálogos y hallazgos que en sus indagaciones y conversaciones va recuperando y reconstruyendo

a través de la intermedialidad que nos propone como recurso literario, y también del distanciamiento (*Verfremdungseffekt*) y la operación de montaje y desmontaje, en la cual trabajan colaborativamente autor y lector para dar lugar a la posible interpretación y representación de lo que de otra manera resultaría irrepresentable. El presente se explica por su pasado y el pasado no sin la presencia de su estado presente. El recurso o estrategia estética de iconotextualidad que emplea W.G. Sebald a través del uso de metáforas espaciales y temporales, plantea relaciones de visibilidad e inteligibilidad no sin ambigüedades, dificultades y desvíos. Dicha estrategia parece presentar contradicciones entre el uso de las metáforas y la historia traumática del Holocausto y la Segunda Guerra Mundial que vivieron los protagonistas. La memoria toma la palabra, asume la voz pasada-presente superviviente para ser reescrita, revalorada y justipreciada ético-políticamente, no solo como horizonte de sentido y posibilidad, sino de espacio para hacer avenir los recuerdos que se encuentran reprimidos, negados o dejados a la vela del olvido, sentimientos de duelo y melancolía a manera de advertencia –diría Walter Benjamin, de “incendios futuros”-. Las imágenes intermediadas que ofrece W.G. Sebald contribuyen a iluminar el duelo que experimentan los protagonistas de las historias, la memoria de aquellos que los conocieron y los trataron mientras narran sus recuerdos al narrador, en tanto la palabra se abate o se silencia al no poder ser pronunciada por el peso de los traumáticos recuerdos reprimidos desde el periodo que abarca el ascenso del Nacionasocialismo (1933) hasta el término de la Segunda Guerra Mundial (1945). Opera una suerte de metamorfosis en las imágenes, estas se mueven, se actualizan de acuerdo con la metáfora espacial o temporal a la que el texto en la proximidad requiera, según se trate de una emoción de dolor, de culpa, de melancolía, de duelo o simplemente de acuerdo con la atmósfera física del momento. Son imágenes que refieren a un presentismo, a un presente vivo que ilumina la memoria a pesar del estado de dichas imágenes, incompletas, maltratadas, recortadas, evanescentes, etc. Este montaje icono-textual intermedial entre imagen (foto) y texto, funciona como la toma de distancia y de posición que asume W.G. Sebald para poder representar, verbalizar y narrar lo irrepresentable, lo no verbalizable y lo inenarrable, tanto en términos

espaciales como temporales, éticos y políticos, recomponiéndose continuamente de modo que pueda hacer estallar y remover el recuerdo reprimido que subyace no sin alteraciones producidas por el trauma y el paso del tiempo en la memoria, mismo que requiere de ser articulado y reelaborado. En la cuarta historia, por ejemplo, resulta claro que esto sucede cuando W.G. Sebald luego de haber pasado varios días en Kissingen y en Steinach realizando indagaciones y escribiendo sobre lo que en dichas poblaciones hicieron los nazis con la población local, deportándolos y asesinándolos, como narrador heterodiegético, se pregunta: “¿Cómo es posible que esto lo hayan olvidado o no lo sepan los alemanes actuales?” [Sebald: 252]. Las imágenes dejan de ser de un tiempo preciso que podríamos llamar pasado o presente. La imagen-imaginación se entreteteje de manera flexible con la enunciación de la palabra que emana del recuerdo del sobreviviente y/o del que fue víctima del Holocausto y los sucesos relativos a la Segunda Guerra Mundial.

La relación intermedial permite que lo que se expone vaya quedando expuesto a la luz de la memoria, mientras la ilumina o aclara, haciendo surgir recuerdos en los protagonistas o de los protagonistas de las historias que se resisten a salir o en las indagaciones que realiza el autor en el presente inmediato de un pasado que no acaba de pasar y en el cual siguen atrapados dichos recuerdos reprimidos. Una memoria que va brotando del testimonio, de la mano de la imaginación y la ficción literaria empleada por W.G. Sebald, más allá de su estricto apego a la verdad de los hechos y el funcionamiento autónomo ganado por las imágenes, cuya verosimilitud vence a la historicidad de estas. Las imágenes en virtud del proceso intermedial que “sufren” en este texto sebaldiano se oponen al relato lineal típico del pasado que ya conocemos de la tradición. La memoria, tema central del escritor W.G. Sebald en *Die Ausgewanderten*, juega una clara posición ética y no sólo estética, respecto de los hechos relacionados con el Holocausto y la Segunda Guerra Mundial. Por lo anterior, podemos afirmar que al escritor alemán no solo le interesa experimentar como artista con los medios y los procesos temático-discursivos, y la intermedialidad icono-textual, sino sobre todo comunicar la memoria y hacerla legible. Por su parte, Aleida Assmann considera que:

A diferencia del Holocausto, donde los roles tanto de los perpetradores como de las víctimas son básicamente fijos, los alemanes se encuentran de nuevo con el tema del desplazamiento, tanto del lado de los perpetradores como de las víctimas. Su empleo es un síntoma de un cambio en la perspectiva y la ampliación de la interpretación de la historia al abordar eventos y experiencias que hasta ahora no han sido tomados en cuenta o marginados por el discurso oficial de la historia o los debates de la historia pública. Este giro en la perspectiva se ha venido acentuando desde finales de los años noventa con la exposición en Bonn titulada "Huida, Expulsión, Integración" [2007: 146-147]. [La traducción es mía].

La reconstrucción de la memoria que se haga posible a través de la recuperación y reelaboración del recuerdo como parte de la memoria de los alemanes y la cultura alemana, la cual, por supuesto, interactúa con otras culturas y dialoga intergeneracionalmente, sería para Aleida Assmann:

La labor particular de los lugares de memoria en el espacio y el tiempo consistente en traer una particular parte del pasado al presente. Este presentismo del pasado ocurre respecto de los lugares mediante la obtención de formas de duración; en el tiempo mediante formas de repetición. Ambas son las formas fundamentales y al mismo tiempo complementarias en las cuales la memoria colectiva y cultural puede ser el sujeto de la experiencia individual y la memoria por generaciones [2006: 217]. [La traducción es mía]

No parece tener ningún sentido, recuperar o canjear retroactivamente la totalidad de los crímenes cometidos por los nacionalsocialistas alemanes. Este hallazgo negativo da forma a la memoria. Los lugares no están representados en el libro tanto como una memoria cultural (*kulturelles Gedächtnis*), sino mucho más como una reanimación de la memoria, como un impulso para el *Erinnerungsprozess* o proceso del recordar a través de revisar tanto los "soportes de memoria" (diarios de viaje, agendas personales, entre otros) llenos de metáforas temporales como sucesos ocurridos durante, antes y después, pero siempre en torno al Holocausto y la Segunda Guerra Mundial; como los "espacios de memoria" (ciudades destruidas otrora bulliciosas, jardines descuidados antaño productivos, huertos abandonados anteriormente cultivados, canchas de tenis alguna vez llenas de vida y

actividad, ahora abandonadas y semidestruidas). Además, es importante tomar en cuenta que pueden ser muy diversas las formas en las cuales la memoria se conserva, tanto como los motivos e intereses pragmáticos, ideológicos y políticos para manipularla, cuando no el olvido propiamente. No debemos perder de vista que existen aún sobrevivientes de los acontecimientos históricos que abarca *Die Ausgewanderten* relativos al Holocausto y la Segunda Guerra Mundial. La preocupación no es gratuita y sí parte fundamental de la resistencia que la obra de W.G. Sebald opone al olvido. Aleida Assmann considera que:

Una de las preguntas más frecuentes relacionadas con la memoria hoy en día con relación a la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto es la del futuro de esta memoria después del final previsible de la memoria testimonial directa. ¿Qué cambiará si la memoria testimonial con cada vez menos sobrevivientes y testigos contemporáneos se pierde inevitablemente? [2006: 205]. [La traducción es mía]

Conclusiones

La escritura sebardiana persigue dislocarse del aforismo de Theodor Adorno: “Escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie”, traducción aproximada de *Nach Auschwitz kein Gedicht?*. W. G. Sebald en *Die Ausgewanderten* a través de la intermedialidad entre texto e imagen da un nuevo sentido a las palabras frente a la vergüenza, la culpa y la experiencia de la catástrofe. Sin esta recuperación de la memoria de los alemanes, ¿cómo podría sobrevivir sin culpa la cultura alemana? Repensar —y esto no es sin recuperar la memoria- los acontecimientos pasados aludidos de la masacre industrial, burocrática y administrativa de la *Shoa*, conlleva a realizar el recorrido de aquellos sucesos para reinterpretar y recuperar la(s) historia(s) como parte constitutiva de la Historia. Para W. G. Sebald, la recuperación de esta memoria es un imperativo ético que se mueve entre el duelo y la melancolía, pero no solo compete a los sobrevivientes del Holocausto como necesidad interior, sino que hay una responsabilidad ética y política que el escritor considera tiene la sociedad alemana en particular. Pretender el olvido es banalizar el

mal, el dolor y la destrucción que el ser humano es capaz de infligirse a sí mismo y a los otros como especie. La memoria es una suerte de termómetro de la conciencia que tiene una sociedad de lo que es y por qué es lo que es. El olvido no tiene sentido, tampoco está previsto por la historia, ni tiene significado para la acción política y social. Dado que la conciencia traumada del superviviente, no obstante lo que vivió, no debe olvidar precisamente por haber sido la víctima directa del crimen. Por su parte la sociedad tiene la responsabilidad doble de resarcir esa memoria del pasado para hacer posible el futuro integrando ese pasado al devenir futuro de la cultura alemana en particular, pues solo puede ser de los vivos la responsabilidad histórica ante el pasado. Reflexionamos sobre el profundo duelo que despiden los recuerdos de los personajes que sobrevivieron al Holocausto y a la Segunda Guerra Mundial. W. G. Sebald o el narrador, intenta recuperar los recuerdos de la memoria de los protagonistas de los relatos—no sin ayuda del lector— para reconstruir la memoria individual de estos, y la memoria común, que puede servir a los alemanes y no alemanes en otras partes del mundo ahora y para la posteridad. Para Aleida Assmann:

Según Schiller, las historias de vida individuales son efímeras, pero la cadena, la conexión entre generaciones, géneros, naciones y culturas es inmortal. Para este contexto muy general, hoy empleamos palabras como "civilización" o "evolución cultural", refiriéndonos al proceso acumulativo de innovaciones científicas y técnicas, así como a innovaciones culturales que también se resumieron en el siglo XIX bajo el término "progreso" [...] La culpa, de la que habla Schiller, es un agradecimiento o, como se le llama en la terminología de hoy, una deuda que debe pagarse [2008: 27]. [La traducción es mía]

El dolor psíquico que los protagonistas sufren gana en articulación conforme estos comparten sus recuerdos con el narrador y afloran las memorias de los acontecimientos sufridos en un pasado que no acaba y se temporalizan en la más viva actualidad apenas se pasa la vista sobre ellos. Memorias y supervivencias resistiéndose al olvido emergen, la historia se agita, entra en movimiento y se eleva desde las profundidades de aquella época. La memoria exhala recuerdos que la historia no constató por escrito, que olvidó testimoniar, que no había podido contar y quiere relatar, dar a conocer haciendo de las

reminiscencias y residuos dolorosos y trágicos, memoria presente. Recordar lo indecible, lo inenarrable, lo que es posible verbalizar, volver a sufrir a través de las reminiscencias borrosas de aquellas voces, de aquellas imágenes ya transformadas y desfiguradas y que, no obstante, permanecen. Aquí, el narrador por voluntad del autor alemán que le da vida logra encontrar las condiciones de existencia superviviente para que aterricen las palabras de los dolientes, dándoles la oportunidad de que vuelvan a vivir, aunque sea por una última vez, en un intento por darle sentido a sus muertes en la vigilia por la que atraviesan los vivos que podrían fácilmente volver a escribir la misma historia de mediados del siglo XX. Imágenes que, a pesar de todo, no alcanzan ni serán nunca suficientes para alcanzar a mostrar ni a representar la destrucción tal como puede al menos en cierto grado la historia enseñarnos, ni a reproducir como copia fiel lo vivido por los protagonistas en los cuatro relatos.

Bibliografía

- ASSMANN, ALEIDA. 1991. "Zur Metaphorik von Erinnerung". *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt am Main: Fischer.
- ASSMANN, ALEIDA. 2007. *Geschichte im Gedächtnis*. München: C.H. Beck.
- BENJAMIN, WALTER. 1974. "Über den Begriff der Geschichte". *Gesammelte Schriften*, Band I. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BENJAMIN, WALTER. 1991. "Ausgraben und Erinnern. Denkbilder". *Gesammelte Schriften*, Band 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BENJAMIN, WALTER. 1996. "Sobre el concepto de la historia". *La dialéctica en suspenso*. Santiago de Chile: Arcis-LOM.
- DERRIDA, JACQUES. 2003. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo de duelo y la Nueva Internacional*. Madrid: Trotta.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. 2013. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros.
- FUCHS, ANNE. 2005. *Die Schmerzenspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W.G.Sebalds Prosa*. Köln: Böhlau Verlag.
- ÖHLSCHLEGER, CLAUDIA. 2006. *Beschädigtes Leben. Erzählte Risse. W.G.Sebalds poEthische Ordnung des Unglücks*. Freiburg in Breisgau/Berlin/Wien: Rombach-Druck.
- SEBALD, WINFRIED GEORG. 2015. *Los emigrados*. Barcelona: Anagrama.

WALSER, MICHAEL. 2008. "Wer ein Jahr jünger ist, hat keine Ahnung. Gespräch mit Martin Walser und Günter Grass". *Die Zeit*, núm. 25