

Contributi/14

Sobre la memoria negativa

Una lectura de *La estética de la resistencia* de P. Weiss y *Austerlitz* de W. G. Sebald

Miguel Alirangues López

Articolo sottoposto a doppia *blind review*. Inviato il 22/09/2019. Accettato il 15/02/2020.

ON NEGATIVE MEMORY. A READING OF *THE AESTHETICS OF RESISTANCE* BY P. WEISS AND *AUSTERLITZ* BY W. G. SEBALD

This paper aims to characterize the process of remembering particular experiences of harm produced in the context of past historical events. Starting from the observation of the impossibility of a conclusive memory such as the one that would be promoted by factual discourses such as history or law, we consider the possibility of a negative memory that could elaborate such experiences imaginatively. To this end, the perspective developed by Walter Benjamin in “On the Concept of History” is assumed. After proposing fiction as the most appropriate discourse for negative memory, the concept of history in *The Aesthetics of Resistance* by Peter Weiss and *Austerlitz* by W. G. Sebald is interpreted.

Introducción

Desde hace ya varias décadas se viene produciendo un creciente interés por la memoria colectiva de experiencias de sufrimiento pasado. No obstante, cabe preguntarse si esa memoria política, llamada «histórica», que es objeto de controversia y que se practica y defiende institucionalmente no es un tipo de memoria que, ya sea en la simplificación monumental o en la complicación erudita, se basa en un intento permanente por extraer datos y experiencias históricas cuyo estatuto histórico sea, en la medida de lo posible, comprobable. Si es así, los procesos de memoria que se vienen produciendo con gran éxito — prácticamente en cualquier lugar del mundo donde hubiese historias de violencia durante el período colonial y el siglo XX y hayan vivido un proceso democrático, es decir, prácticamente en todo el mundo en el que hay una voluntad por trabajar un pasado común de violencia— dejarían sencillamente desatendida la *dimensión negativa* de la experiencia del sufrimiento pasado. Dicha negatividad

es la que estructura la experiencia del daño vivido como una experiencia de una doble negación: la del sujeto sometido a la injusticia que ve negada su autonomía y la de la negación del daño que lleva a cabo este sujeto al ser negado. Esta negatividad experiencial se refiere por lo tanto a la forma en que la positividad del daño se impone y rechaza toda dimensión alternativa del curso de acción y a la forma en la que el sujeto reacciona, por así decirlo, *espontáneamente* ante dicha positividad. El sujeto puede reaccionar haciéndose valer como el elemento capaz de habilitar cursos de acción posibles tanto en el pasado —recordando contrafácticamente que ese daño no debía de haber sucedido— como en el futuro. La relación que debe explicitarse en este punto es la que establecen la negatividad de las experiencias de daño y la de la memoria. Esta relación se da en el hecho de que el objeto de la negación de la memoria que en adelante llamaré «negativa» y el de la negación de la experiencia subjetiva del daño son el mismo: la imposición objetiva de la facticidad del daño. Tanto la negatividad en la experiencia como la negatividad en la memoria de dicha experiencia están dirigidas a contrarrestar los efectos de la violencia con la que se impone lo que simplemente es.

Por decirlo de otro modo, aquello a lo que se dirigen esencialmente los esfuerzos actuales por mantener vivo el recuerdo político de las injusticias sociales es a generar una memoria positiva de lo que aconteció, pero difícilmente se refiere a aquello que pudo haber sido, a las consecuencias posibles de otros cursos de acción. En algún sentido, dependen de la positividad del acontecimiento que provocó dicho daño, pues sin su carácter constatativo de los hechos no podrían llevar a cabo su esfuerzo moral de denuncia del acontecimiento. Sabemos, sin embargo, que las experiencias individuales de daño son irre recuperables en términos positivos cuando estas han sido deliberadamente relegadas al olvido y no existe testimonio o rastro de ellas, y por ello, a lo máximo que puede aspirar la memorialización positiva es a la constatación de su límite interno cuando se trata de *imaginar* las experiencias particulares de las que no queda testimonio. Ese límite interno tiene que ver con la imposibilidad de recuperar la negatividad inmanente a las experiencias de daño, que es la dimensión olvidada de las mismas. En lo que sigue propondré un concepto de «memoria negativa» que pueda comprenderse como un ejercicio de memoria no proposicional sobre el pasado que consista en el recuerdo de experiencias históricas olvidadas y su propia negatividad, cuyas consecuencias persisten y pueden ser reconstruidas de forma fragmentaria en las huellas de un pasado que quiso borrar sus huellas. De este modo el objeto de la memoria negativa es, por un lado, la negatividad olvidada de la experiencia y, por el otro, el propio proceso de olvido de dicha negatividad.

Queda, no obstante, sin tratar una cuestión esencial, a saber, ¿qué tipo de discurso es aquel en el que la memoria negativa puede desplegarse? ¿Se trata de un asunto privado, algo que como mucho puede entenderse como un salto de fe? En primer lugar, cabe abordar aquellos discursos que son medulares en la construcción y preservación de la memoria, a saber, los discursos jurídico e

histórico. Ambos se caracterizan por hacer referencia a acontecimientos del orden de lo real, siendo su descubrimiento y la capacidad de documentar y afirmar la existencia de los mismos un prerequisite para el correcto funcionamiento de ambos. A la hora de dictar sentencia o de relatar lo sucedido en el pasado considerar probados los hechos es esencial. A pesar de que, como mucho, sea un asunto gradual, a lo que aspiran tanto la historia como los tribunales es al grado más alto de certeza. Siendo la aportación de estas disciplinas absolutamente necesaria para la elaboración del pasado y su uso político con fines emancipadores, su límite hay que establecerlo precisamente en la imposibilidad constitutiva de elaborar la negatividad de la experiencia del sufrimiento pasado, so riesgo de excederse y socavar su propia pretensión de legitimidad. Precisamente en este sentido la memoria negativa, en su contrafacticidad inmanente, es contraria a la memoria positiva promovida por estos discursos entre otros.

Cabe considerar la objeción a este argumento sobre la memoria negativa que puede encontrarse en Ricoeur, quien plantea la diferencia entre la memoria, con una voluntad de fidelidad al pasado, y la imaginación como ficción sin vínculos veritativos¹. Sin embargo, esta diferencia soslaya que, a pesar de la *imposibilidad* de establecer vínculos veritativos, existe de hecho una vinculación con el pasado que excede los criterios de verdad adecuativos. Propongo que de lo que se trata es de pensar precisamente una diferencia al interior de la memoria, y diferenciar una memoria positiva de otra negativa que es, en efecto, imaginativa.

1. La memoria negativa

Se ha dicho que la memoria negativa tiene ella misma como objeto la negatividad inmanente de las experiencias de daño, así como su olvido. En este último sentido, su vinculación con los acontecimientos es más débil que la de la memoria positiva, pues está más vinculada al recuerdo de la producción misma de olvido. No pretende recuperar algo del olvido, sino tratar de imaginar, apoyada en los procesos de memoria positiva con los que entra en tensión, las experiencias pasadas. Este tipo de memoria imaginativa hace un tipo de justicia precaria a lo olvidado, basada en ofrecer imágenes análogas a las positivamente conocidas cuando se imaginan experiencias de daño olvidadas.

Pero si, como hemos señalado, la memoria negativa no puede alcanzarse en los discursos dependientes de la facticidad como son el histórico y el jurídico, cabe preguntarse qué tipo de discurso es el capaz de articular imaginativamente dicha memoria. Quizás en el origen del pensamiento filosófico occidental exista una respuesta a esta pregunta, en el célebre pasaje de la *Poética* en el que se lee:

Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la

¹ P. Ricoeur, *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*, trad. de G. Aranzueque, Madrid 1999.

necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular².

Independientemente de la diferencia de estatuto que Aristóteles afirme jerárquicamente entre la poesía y la historia, la cuestión de mayor relevancia es la forma en que los determina negativamente. La poesía, dice, se hace cargo de «lo que podría haber ocurrido», mientras que la historia «relata lo que ha sucedido». En efecto, en la tradición filosófica occidental es el texto poético (luego literario) el encargado de elaborar aquello que podría haber sucedido, sin necesidad de quedar atado al acontecimiento. La literatura puede entonces, si aceptamos esta premisa, elaborar también aquello que no sucedió pero que pudo (normativamente diríamos: debería) haber sucedido. Esto significa la posibilidad de elaborar la negatividad del pasado. Así interpreto el pasaje de *Teoría Estética* en el que Adorno escribe:

Pero como la utopía del arte, lo que aún no existe, está teñida de negro, es a través de toda su mediación recuerdo, el recuerdo de lo posible frente a lo real que lo reprimió, algo así como la rehabilitación imaginaria de la catástrofe de la historia, la libertad que no ha caído en manos de la necesidad y que no se sabe si llegará a ser. En su tensión con la catástrofe permanente está puesta la negatividad del arte, su participación en lo tenebroso³.

En términos de elaboración de experiencias de daño cabe hablar de algo que pudo y debió de haberse cumplido, a saber, las expectativas de los sujetos de dicho daño de no ser dañados y, en caso de ser dañados, de ser atendidos y que su sufrimiento no quede desatendido⁴. La memoria negativa, como forma de cumplir precariamente esta última expectativa, halla entonces un lugar privilegiado de elaboración en lo que Aristóteles llamaba poesía.

Con todo, el esfuerzo imaginativo por pensar a personas concretas del pasado en su presente vivido puede recordar a la microhistoria. Esto lo ilustra el hecho de que en el prefacio a una de las más célebres investigaciones de Carlo Ginzburg y por extensión de esa corriente historiográfica aparecía citado un pasaje de la tercera tesis «Sobre el concepto de historia» esencial a mi argumento, donde Walter Benjamin escribe que «nada que haya acontecido se ha de dar

² Aristóteles, *Poética*, 1451a-b, trad. de V. García Yebra, Madrid 1999, pp. 157-158.

³ T. W. Adorno, *Teoría Estética*, trad. de J. Navarro Pérez, Madrid 2004, pp. 183-184.

⁴ Esto lo extraigo de C. Thiebaut, *La mutante persistencia del daño en la memoria*, en *Las razones de la amargura*, C. Thiebaut, y A. Gómez Ramos (eds.), Barcelona 2018, p. 102: «Dos expectativas fundantes de la condición humana en lo que tomamos en la vida cotidiana como esperable o confiable: la expectativa de que no seremos heridos y la expectativa de que si lo fuéramos seremos ayudados o cuidados en nuestro dolor». Él está sintetizando el argumento de Josep Corbí, que a su vez sintetiza analíticamente las tesis de Jean Améry en J. Corbí, *Morality, Self-Knowledge, and Human Suffering. An Essay on the Loss of Confidence in the World*, New York 2012.

por perdido para la historia»⁵. Ese mismo prefacio se inicia con la constatación de que la historia cada vez investigaba más (Ginzburg escribe en 1976) la historia de las clases subalternas, citando sin embargo un texto literario, el poema «Preguntas de un obrero que lee» de Brecht para defender ese supuesto, acertadamente señalando que «las fuentes nada nos dicen de aquellos albañiles anónimos» que construyeron las puertas de Tebas, «pero la pregunta conserva toda su carga»⁶. A renglón seguido, Ginzburg señala que existen excepciones a esa regla, como la del molinero Mennochio, del que sí existe un cierto número de documentos que permitirían reconstruir un fragmento de la historia cultural del período. La microhistoria comparte así el interés por lo individual con las ficciones que elaboran el pasado, y sin embargo su reconstrucción de la vida de dichos individuos se basa en un proceso de *probación*. Por el contrario, incluso en aquellas ficciones sobre el pasado que tienen como objeto un suceso real, esta probación es prescindible⁷.

El pensador que sin duda tiene, en su conceptualización de la memoria política, una más alta afinidad con nuestro planteamiento es igualmente Walter Benjamin. Sus propuestas, desarrolladas de manera esencial en las tesis «Sobre el concepto de historia» y el texto al que debía haber servido de prólogo, la *Obra de los pasajes*, sirven en ese punto para una vinculación de la memoria de la experiencia de daño pasada (de sujetos concretos «vencidos», diría Benjamin) y el texto literario. Como plantea Reyes Mate en su interpretación de las tesis, en el pasado habría que leer la «injusticia todavía vigente» de los proyectos frustrados. No solo de los proyectos emancipatorios pasados, en los que Benjamin parece estar pensando, por ejemplo, al traer el ejemplo de la relación de activación de la memoria que llevaron a cabo los espartaquistas al darse el nombre de un esclavo rebelde sino también de los proyectos particulares de vida, igualmente frustrados por la injusticia. El pensamiento de Benjamin podemos sintetizarlo en uno de los escritos preparatorios para las tesis, donde se dice: «Leer lo que nunca fue escrito», se dice en Hofmannsthal. El lector en el que conviene pensar aquí es el historiador verdadero»⁸. Es decir, el proyecto de una nueva historiografía

⁵C. Ginzburg, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, trad. de F. Martín Arribas, Madrid 2016, p. 31. La cita de Benjamin es de W. Benjamin. «Sobre el concepto de historia», en *Obras libro II vol. 2*, trad. de A. Brotons Muñoz, Madrid 2008, p. 306.

⁶C. Ginzburg, *El queso y los gusanos*, p. 13.

⁷Pienso aquí en la aclamada novela de Toni Morrison, *Beloved* (1987), inspirada, como su autora reconoció en numerosas ocasiones, en la historia de la esclava huida Margaret Garner. La ficción, aun apoyándose en sucesos históricos (de forma concreta, el infanticidio de Garner, y de forma general, el esclavismo estadounidense) ofrece una relación distinta a la de la historia con los mismos, una relación *imaginativa* que busca elaborar la negatividad de dichos sucesos. A este respecto, véanse las consideraciones de la autora en T. Morrison, «Narrar al Otro» en *El origen de los otros*, trad. de C. Mayor Ortega, Barcelona 2018, pp. 85-96.

⁸Benjamin-Archiv, Ms 470, citado en R. Mate, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin*, «Sobre el concepto de historia», Madrid 2006, p. 313. Para un desarrollo más pausado de la forma en la que el pensamiento de Benjamin sirve de base para este proyecto, véase M. Alirangues, *La dialéctica del olvido. Notas para reconceptualizar la tensión entre ausencia y pérdida*, en *Olvidar/Forgetting*, ed. Colectivo Brumaria, Madrid 2018, pp. 57-82.

materialista se basa en Benjamin en una memoria de aquello amenazado de olvido por la historia, como veíamos, expresado sucintamente en la idea de no dar nada por perdido para la historia. Esta tesis no debe malentenderse como una voluntad de rememoración positiva y universal, sino como un ideal regulativo que corrija el exceso selectivo de una historia de vencedores. Pero llevar a cabo ese proyecto implica por su misma naturaleza recordar que la historia es, por decirlo con Ricoeur, benjaminianamente inspirado, «un cementerio de promesas incumplidas»⁹. Pues bien, ante todo esto Benjamin opone una historiografía materialista de la negatividad, del reverso de la historia factual y constatativa de los vencedores. Su herramienta principal es el *Eingedenken* o rememoración, opuesto de la identificación afectiva (*Einfühlung*) que sienten entre sí los vencedores y que les sirve para pasarse el botín de guerra cultural. La memoria negativa puesta en marcha surge por lo tanto de una conciencia de olvido insuperable en términos proposicionales y adecuativos, pero capaz de aparecer en el idioma de «lo que podría haber sucedido». Para acudir a esa historia que «no ha dejado huellas», como lo expresa Reyes Mate, esa que «[n]o es la historia de los oprimidos que se rebelaron sino la de los oprimidos que o no tuvieron fuerzas para rebelarse o de los que no queda ni rastro»¹⁰ de la que hablábamos, y elaborar las distintas negatividades que en cada experiencia de sufrimiento acontecen, el discurso ficticio se presenta como el único candidato plausible. El problema fundamental al que me he venido refiriendo radica en la especificidad de la experiencia subjetiva del daño y su relación con la memoria y su elaboración, tanto más cuando no queda rastro de dicha experiencia.

En un fragmento preparatorio a las tesis puede leerse: «solo el futuro dispone de un revelador lo suficientemente potente como para captar la imagen en todos sus detalles»¹¹. Es así desde el presente (el futuro del pasado) que el pasado se muestra. Esta forma de producirse la rememoración no se comprende bien sin la idea de imagen dialéctica, que Benjamin desarrolla en otros lugares:

La imagen dialéctica es relampagueante. En cuanto imagen que relampaguea en el ahora de lo reconocible, se ha de retener la de lo sido [...]. Mas la salvación que de este modo, y sólo de este modo, se consume, sólo puede ganarse sobre la percepción de lo perdido, de lo perdido insalvablemente¹².

De este modo se comprende la idea que Benjamin expresa en la tesis V sobre «una imagen ya irrevocable del pasado que amenaza disiparse con todo presente que no se reconozca aludido en ella»¹³. El pasado interrumpe en el presente imprevisiblemente en un momento de peligro en el presente, como una oportunidad, un instante en el que se dan cita el pasado y el presente en una constelación de sucesos. Como expresa Benjamin en la tesis segunda: «[...]

⁹ P. Ricoeur, *La lectura del tiempo pasado*, p. 50.

¹⁰ R. Mate, *Benjamin o el primado de la política sobre la historia*, «Isegoría», IV, 1991, p. 61.

¹¹ Citado por R. Mate, *Medianoche en la historia*, p. 313.

¹² W. Benjamin, *Parque Central*, en *Obras libro I/ vol. 2*, Madrid 2007, p. 291.

¹³ W. Benjamin, *Sobre el concepto de historia*, p. 307.

hay entonces una cita secreta entre las generaciones pasadas y la nuestra». ¹⁴ La historiografía de Benjamin se da en un encuentro, como escribe en la *Obra de los pasajes*:

Sin duda que no es que lo pasado venga a volcar su luz en lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en lo que lo sido viene a unirse como en un relámpago al ahora para formar una constelación. Dicho en otras palabras: la imagen es dialéctica en suspenso. Dado que así como la relación del presente respecto del pasado es tan sólo continua, temporal, la de lo sido respecto del ahora es en cambio dialéctica: no es curso, es imagen, y se produce en discontinuidad. Sólo las imágenes dialécticas son por lo tanto imágenes auténticas (es decir, son imágenes no arcaicas), y el lugar —el espacio— donde se las encuentra es el lenguaje ¹⁵.

Por último, cabe especificar que la memoria negativa comparte con la positiva según las entiendo un ideal regulativo y que también encontró en las propuestas de Benjamin un revulsivo: la idea que debe guiarlas es la de los «ancestros que habían sido esclavizados» ¹⁶, lo que significa que la atención siempre debe de estar puesta en los desposeídos, en el sujeto del daño. Este es el requisito normativo básico para una memoria no deformada, que servirá de base para la negación de la continuación del sufrimiento en la actualidad. La determinación negativa de los discursos literario, histórico y jurídico no debe oscurecer esta afinidad entre ambas formas de memoria. Su relación es más bien de tensión y así como la ficción se opone a la memoria positiva para ofrecer otras formas más adecuadas a la experiencia, a la ficción orientada hacia el pasado deben de oponérsele en un sentido fecundo los discursos histórico y jurídico, que servirán como correctivos y establecerán los criterios por los que puede valorarse el contenido factual de una obra ¹⁷.

De igual modo, es preciso señalar el límite interno a todo discurso que, como el mío propio, trate de conceptualizar estas relaciones de manera teórica. Theodor Adorno se refirió a este límite repetidamente, como en *Teoría Estética* (1970):

Aunque el conocimiento discursivo alcanza a la realidad, también a sus irracionalidades (que brotan de su ley de movimiento), algo en la realidad es esquivo al conocimiento racional. A éste le es ajeno el sufrimiento: puede definirlo subsumiéndolo, puede buscar medios para calmarlo, pero apenas puede expresarlo mediante su experiencia: eso lo consideraría irracional. El sufrimiento llevado al concepto permanece mudo y no tiene consecuencia: esto se puede observar en Alemania después de Hitler. En la era del horror inconcebible, la frase de Hegel (que Brecht adoptó como lema) de que la verdad es concreta tal vez ya sólo la pueda satisfacer el arte. El motivo hegeliano

¹⁴ *Ibid.*, p. 306.

¹⁵ W. Benjamin, *Obra de los pasajes* [vol. I] en *Obras, libro VI vol. 1*, trad. de J. Barja, Madrid 2013, p. 742.

¹⁶ W. Benjamin, *Sobre el concepto de historia*, p. 314.

¹⁷ La idea de la historia como correctivo la tomo de Ricoeur, *La lectura del tiempo pasado*, p. 41.

del arte como consciencia de las miserias se ha confirmado más allá de lo que cabría esperar¹⁸.

El límite interno del conocimiento discursivo lo traza aquello que no puede subsumir un concepto, la experiencia material del sufrimiento, que no se reproduce tampoco en la obra literaria, pero esta es capaz de expresarla a través de su experiencia y ello porque la ficción es capaz de ofrecer, en decir de Carlos Thiebaut, «una fuerza que desvela el trasfondo de emociones, creencias y deseos de las personas que sufren daño y que pone en marcha [...] la gramática precisa de su experiencia»¹⁹.

2. Peter Weiss y la reinterpretación del botín de guerra cultural

Es mi intención en lo que resta proponer una lectura comparada de dos obras que han sido particularmente sensibles a las posibilidades de la memoria negativa: *La estética de la resistencia* (1975, 1978, 1981) de Peter Weiss y *Austerlitz* (2001) de W. G. Sebald. *La estética de la resistencia* es la más cumplida elaboración literaria de la derrota de la clase obrera europea. Tras el fracaso de la revolución en Alemania, su protagonista se inscribe voluntario en las Brigadas Internacionales que lucharon a favor de la democracia y la Segunda República en España, y tras su disolución viaja a París para asentarse finalmente en Estocolmo. A lo largo de sus tres partes, el discurso indirecto libre es utilizado para generar una polifonía a través de la superposición en una misma frase de distintas voces de personajes que debaten, en esencia, sobre arte (y en concreto sobre su rol emancipador para la clase trabajadora) y sobre política (y en concreto sobre los sucesos históricos como la represión del espartaquismo o los juicios de Moscú y sobre la forma de llevar a buen término la revolución).

El propio Sebald escribió un artículo sobre Weiss titulado «El remordimiento del corazón. Sobre memoria y crueldad en la obra de Peter Weiss». Allí Sebald señala que el programa de Weiss estaría expresado ya en un cuadro suyo de 1940, y define este programa como «la necesidad de entrar donde viven los que ya no se encuentran expuestos a la luz y a la vida»²⁰. Según Sebald, «toda su obra está concebida como una visita a los muertos», y en concreto a los vencidos, a las «víctimas de la historia, convertidas en polvo y cenizas»²¹. Todo el esfuerzo de Weiss estaría dirigido, por lo tanto, en contra de «el arte del olvido», como el propio Weiss lo llamaba, y por lo tanto su programa es el del *Eingedenken* benjaminiano, dictado por aquello que Sebald llama el «imperativo categórico de la memoria». De forma evidente, Weiss manejaba un concepto de historia

¹⁸T. W. Adorno, *Teoría Estética*, p. 32.

¹⁹C. Thiebaut, *Literature and Experiences of Harm*, en *Transitional Justice, Culture and Society. Beyond Outreach*, C. Ramírez Barat (ed.), Nueva York 2014, p. 531. Mi traducción.

²⁰W. G. Sebald, *El remordimiento del corazón. Sobre memoria y crueldad en la obra de Peter Weiss*, en *Campo Santo*, trad. de M. Sáenz, Barcelona 2010, p. 116.

²¹*Ibid.*, p. 117.

próximo al materialista propuesto por Benjamin, y muchos pasajes pueden ser considerados ejemplos notables de imágenes dialécticas.

En este punto cabe señalar cuáles son las estrategias que Weiss emplea con el fin de establecer un nexo comunicativo entre pasado y presente. Formalmente, Weiss toma la decisión de dividir todo el primer tomo en tan solo 32 párrafos, por lo que nos enfrentamos a largos fragmentos en los que los diálogos se introducen de forma mediada. Esos diálogos, monólogos y soliloquios se introducen dentro del gran monólogo interior que tiene nuestro anónimo protagonista y que realiza un profundo ejercicio de memoria a través de la narración. Pero dentro de esta estrategia, Weiss introduce en ocasiones mediaciones sucesivas en el presente de una conversación que hace que lo recordado de conversaciones anteriores se haga presente. De este modo, la estructura de la novela adquiere la forma de un gran monólogo en el que las voces del pasado dialogan y socavan la autoridad de dicho monólogo.

En relación con esta estrategia, Weiss también desarrolla sus imágenes dialécticas a través de lo que denominaré «superposiciones temporales», que consisten en la narración de dos acontecimientos que suceden en el mismo lugar pero en dos momentos alejados en el tiempo como si estuviesen ocurriendo simultáneamente. Es esta primera forma la que luego será más recurrente en Sebald. Su forma contraria, también explotada por Weiss, es la que propongo llamar, tomando el término del lenguaje cinematográfico, «edición en paralelo», contra la propuesta de estudiosos del texto como Burckhardt Lindner que han argumentado que no hay montaje en esta novela²². Esta segunda estrategia consiste en superponer dos situaciones alejadas espacialmente pero produciendo un efecto de simultaneidad temporal que consigue aportar una profundidad casi alegórica en la unión de acciones diferentes. Precisamente por vincular momentos diversos la estrategia más próxima a la idea de una memoria negativa en forma de imagen dialéctica es la de la superposición temporal.

Vale la pena detenerse en una de las imágenes más conocidas de la novela, la descripción y posterior y recurrente discusión por parte de un grupo de jóvenes obreros del altar de Pérgamo. Todo el primer párrafo, de siete páginas, trata este primer encuentro con el altar, que luego reaparecerá en numerosas reflexiones, y desde el principio supone una entrada en contacto con el sufrimiento inmemorial que queda plasmado en la obra de arte a la que los jóvenes se enfrentan, pues ellos ven en la guerra representada entre dioses y gigantes una reflexión de su propio sufrimiento y del sufrimiento de aquellos esclavos forzados a trabajar la piedra para mayor gloria de sus señores. Como bien vio Sebald, Weiss fue un moralista, y esa es la razón por la que entendía que la memoria consiste en el recuerdo de los tormentos pasados. Al describir los cuerpos sufrientes y retorcidos de los gigantes que son aplastados por los dioses Weiss muestra que precisamente ahí donde un documento de cultura es el botín de guerra de

²² B. Lindner, *Hallucinatory Realism: Peter Weiss' Aesthetics of Resistance, Notebooks, and the Death Zones of Art*, trad. de L. Springman y A. Kepple, «New German Critique», XXX, 1983.

quien lo mandó construir y de sus sucesores —no siendo el menor de estos el imperialismo que consiguió arrancarlo de su contexto y ubicarlo en Berlín— ahí se encuentra la posibilidad de encontrar asimismo una herencia entre vencidos y un encuentro con el pasado. Además, la descripción de la rebelión producida tras la construcción del altar se alterna con pequeños atisbos de las camisas pardas de los SA en la sala. Cito a continuación un pasaje en el que se muestra la afinidad de Weiss con un concepto de memoria negativa:

Heilmann, paseando arriba y abajo delante de la puerta cubierta por la cortina, dijo que al pensar en la imposición del absolutismo en Pérgamo, no podía imaginar otra cosa que el entrechocar de cuchillas con una brutalidad permanentemente desatada. Cuántos cientos de miles de habitantes perdieron su vida no fue señalado por los historiadores, aunque éstos sí nombraron, tras la victoria en el nacimiento del Caico la cifra de cuarenta mil galos hechos prisioneros, lo que permitía adivinar la gran cantidad de muertos y huidos a las montañas orientales. En el silencio que colgaba espeso de las paredes, escuchamos durante unos instantes, pues de inmediato se tendría que poder oír el estrépito de las armaduras y las armas, el salto mudo, el sonido del acero atravesando la carne, y entonces, durante un segundo, las luchas cuerpo a cuerpo se desencadenaron en la cocina, los cascos y espadas brillaron bajo la luz de las lámparas y las esposas e hijos de los guerreros galos yacían asesinados²³.

Para Weiss de lo que se trata verdaderamente es de generar una reinterpretación que permita avanzar el uso del pasado en favor de la construcción de una sociedad en la que el dominio no tenga lugar. Esta idea de la reinterpretación es una de las centrales en toda la novela, como cuando leemos: «Y tras un largo silencio, Heilmann dijo que obras como aquellas que procedían de Pérgamo deberían ser una y otra vez interpretadas de nuevo, hasta que se hubiese conseguido la inversión y los nacidos de la Tierra despertaran de la oscuridad y la esclavitud y se mostrasen en su verdadero aspecto»²⁴. Esto se debe al hecho de que el concepto de historia que manejan los personajes de Weiss como él mismo está al servicio de la emancipación presente. Es por eso que Fredric Jameson ha podido escribir que «la novela misma desea ser una apertura diferente en la que [su] resistencia y sufrimiento encuentren memorialización y un potencial activo para dinamizar la posteridad»²⁵.

Avancemos al menos otra poderosa imagen que me parece el reverso de esta y que se encuentra hacia el final de la primera parte, en la que se narra precisamente una continuidad entre el pasado inmemorial de las costas de Denia, conjugando una atención a la particularidad inimaginable de los esclavos subyugados, con un

²³ P. Weiss, *La estética de la resistencia*, trad. de J. L. Sagüés, A. Parada y L. A. Acosta, Hondarribia 2013, pp. 67-68.

²⁴ *Ibid.*, pp. 73-74.

²⁵ F. Jameson, *Foreword: A Monument to Radical Instants*, en P. Weiss. *The Aesthetics of Resistance. Volume I*, Durham 2006, p. xxx. Mi traducción. Robert Buch, entre otros, ha expresado la misma idea, que cabe entender en el sentido en que la memoria es la condición de posibilidad de la praxis, como en Benjamin, cfr. R. Buch, *The Resistance to Pathos and the Pathos of Resistance: Peter Weiss*, «The Germanic Review: Literature, Culture, Theory», III, 2008, p. 252.

relato paralelo de los grandes acontecimientos históricos que tuvieron lugar en ese pedazo de tierra. Como narra el protagonista, «[n]o era de la incertidumbre acerca del futuro de lo que hablamos esa mañana, de camino hacia Denia y luego arriba en el castillo de la colina, sino de sucesos acaecidos en estas costas algunos miles de años antes»²⁶. En la imagen de un punto del espacio se concentra toda la historia, en una «constelación saturada de tensiones», y así, se relata que «[e]sos árboles daban ya cosecha cuando Colón cruzó navegando el Atlántico, y ya tenían frutos en el ascenso y ocaso de los imperios coloniales»²⁷. Merece la pena citar en extenso algunos pasajes que ilustran, de manera insuperable, lo que cabe considerar como un ejercicio de memoria negativa:

Aún quedaban suficientes minas en África, en Latinoamérica, en las que los trabajadores estaban sometidos al mismo agotamiento que los tiranizados iberos cuando extraían la plata y el estaño, y para muchos de nosotros no era un gran indicio de progreso que sólo tuviéramos que estar en las galerías de la mina ocho horas y sin grilletes, en comparación con los encadenados, que pasaban allí hasta catorce horas. El polvo en los pulmones, la humedad, las corrientes de aire, el dolor físico eran los mismos, sólo que ahora lo aguantábamos un poco más, allí antes al cabo de unos años ya se había consumido la vida. Y apenas hacía medio siglo que habíamos conseguido algunos derechos y reformas, todavía seguíamos estando desesperadamente cerca de los trabajadores de hace dos milenios y medio y esperábamos, como ellos, que llegara un mundo más libre (...) Los poderosos continuaron disputándose la hegemonía sobre los países que surgían de los mares, los desposeídos esperaban todavía, sin saber aún que era posible sacudirse el yugo impuesto, romper con su propia voz la condena al silencio, primero los focos asentados en Iberia tendrían que capitular ante los fortalecidos cartagineses y estos a su vez retroceder frente a los romanos, y Alejandro tendría que derrotar a los persas y Pérgamo tendría que ocupar Focea, que se había venido abajo para después encarar su propia ruina antes de que los siervos cobraran fuerza a partir de su idea acerca de las islas de la primavera y se levantaran, como ciudadanos del sol, heliopolitas, llevados a Sicilia por Aristónico y por Saturnino, y después contra Roma, siguiendo a Espartaco (...) Cuánto esfuerzo, cuántas víctimas incalculables, y cuánto silencio sobre los jardines, que pronto habremos de abandonar²⁸.

Weiss no está por la labor de perder esas imágenes del pasado por no reconocerse aludido en ellas. La ficción literaria se afirma entonces como un lugar privilegiado para la elaboración del relato de la negatividad histórica, de una memoria para los vencidos. De nuevo, de lo que se trata es de «leer lo que nunca fue escrito». Pero en dos sentidos: por un lado aquí podemos leer una historia que nunca fue transmitida; por otro, se trata de leer la historia como un cúmulo de sufrimiento que negó la actualización de ciertas expectativas y de ciertos anhelos de justicia. El *Eingedenken* es, entonces, una forma particular de correspondencia entre dos momentos que permite extraer fuerzas cuando todo parece perdido. Como ha escrito Jameson, «aquí la historia fáctica, aparentemente tan inquebrantable como el ser mismo, se transforma —por utilizar la gloriosa

²⁶ P. Weiss, *La estética de la resistencia* Weiss, p. 366.

²⁷ *Ibid.*, p. 367.

²⁸ *Ibid.*, pp. 371, 373, 376.

expresión de Habermas— en un proyecto inacabado: lo que parecía terminado y hecho se abre así a un nuevo comienzo, a una nueva continuación»; y continua: «Esta es sin duda la lección última y fundamental de la novela de Peter Weiss, una lección sobre los usos productivos de un pasado y una historia que no sólo se representa o conmemora, sino que también es reapropiada por algún nuevo futuro de nuestro propio presente»²⁹.

En *La estética de la resistencia* los hechos históricos como tal aparecen algo lejanos, y el centro mismo de significación de la novela es la forma en la que estos hechos históricos afectan a la experiencia de los individuos concretos. Es desde la imaginación de la experiencia de aquellos con quienes el presente tiene una deuda desde donde la negatividad de la experiencia es conocida. Así, *La estética de la resistencia* es un ejemplo claro de que aquello que he llamado «memoria negativa» requiere un esfuerzo que debe ser llevado a cabo desde y en lo que llamamos ficción, como queda asegurado por su potencial contrafáctico y negativo. A pesar de que la conciencia subjetiva del autor sobre su obra no sea el elemento principal de mi interpretación, cabe añadir que el propio Weiss consideraba su proceso de escritura en estos términos, según lo cita Burckhardt Lindner: «Parto de lo que falta e intento producir conexiones»³⁰. Es decir, Weiss era consciente de que aquello que su escritura pretendía alcanzar era aquello que faltaba, lo perdido, que es el elemento central de una consideración negativa de la memoria. Así, la imagen del altar esculpido sintetiza dos cuestiones fundamentales, vinculadas entre sí: por un lado, la piedra sirve de metáfora para la reificación de la historia, mientras que su contraparte es la fluidificación a través de la imagen negativa de una historia que pueden ofrecer aquellos que se reconocen aludidos en ella. Ello se consigue a partir de un concepto de recepción *extrañada*, una *ostranenie* que se produce del lado de los receptores de las grandes obras de arte de la tradición cultural.

3. La huella de lo olvidado: *Austerlitz* de W. G. Sebald

El argumento de *Austerlitz* se resiste a ser resumido en una sinopsis. El primer narrador conoce a Austerlitz por casualidad en una estación de tren en la que entablan una conversación sobre la arquitectura del lugar, pues Austerlitz es historiador de la arquitectura, uno de los temas centrales del texto. Décadas después, ambos volverán a encontrarse en Londres, en otra estación de trenes, en la que esta vez contará al narrador el viaje de descubrimiento de sus orígenes, al seguir la pista de sus reprimidos recuerdos de infancia. En Praga descubrirá que sus padres eran judíos checos que le enviaron a Inglaterra en 1939 en un *Kindertransport*. Progresivamente se desvelará que su madre fue internada en

²⁹ F. Jameson, *Foreword: A Monument to Radical Instants*, p. xlvii. Mi traducción.

³⁰ P. Weiss, citado por B. Lindner, *Hallucinatory Realism*, p. 141. Mi traducción.

Terezín y más tarde asesinada y que su padre se estableció en París, última información que de él se tiene.

En un pasaje crucial de su ensayo sobre «La huella», Lévinas escribe que la «significancia original» de la huella «se esboza en la marca que deja el que quiso borrar sus huellas con la preocupación de realizar un crimen perfecto, por ejemplo. El que dejó huellas al borrar sus huellas, no quiso hacer ni decir nada con las huellas que deja»³¹. La narrativa de Sebald está construida toda ella sobre la persecución de dichas huellas borradas a través de las huellas de su borramiento. El propio protagonista de la novela habla «de las huellas del dolor que, como él decía saber, atravesaban la historia en finas líneas innumerables»³². Esta huella, en *Austerlitz* como en *La estética de la resistencia*, está íntimamente ligada con las imágenes. En la narrativa de Sebald, en concreto, la inclusión de fotografías y la reflexión sobre la misma es de una importancia capital. El propio Austerlitz siente «cómo el tiempo vuelve hacia atrás dentro de mí»³³ en una sala con fotografías en su casa, pues la imagen fotográfica es uno de los disparadores de la memoria:

Me cautivaba siempre especialmente en el trabajo fotográfico el momento en que se ve surgir del papel impresionado, por decirlo así de la nada, las sombras de la realidad, exactamente como los recuerdos, dijo Austerlitz, que emergen en nosotros en medio de la noche y se oscurecen rápidamente para el que quiere sujetarlos, como una copia fotográfica que se deja demasiado tiempo en el baño de revelado³⁴.

La afinidad de estas imágenes con las propuestas de Benjamin es evidente. Para los propios personajes las fotografías y las imágenes son herramientas necesarias, anclajes a los que se agarran ante la imposibilidad de revivir el pasado, y que hacen memoria:

[...] hasta que oí a Vera hablar de la impenetrabilidad que parece propia de esas fotografías surgidas del olvido. Se tenía la impresión, dijo, de que algo se movía dentro de ellas, de que se percibían pequeños suspiros de desesperación, *gémissements de désespoir*, dijo ella, dijo Austerlitz, como si las imágenes tuvieran su propia memoria y se acordaran de nosotros, de cómo fuimos ante nosotros, los supervivientes y los que no están ya entre nosotros³⁵.

³¹ E. Lévinas, *Humanismo del otro hombre*, trad. de D. Enrique Guillot, Madrid 2005. Escribiendo sobre otras cuestiones, afirma Benjamin: «Esconder significa dejar huellas. Pero unas que sean invisibles», W. Benjamin, *Imágenes que piensan*, en Id., *Obras, libro IV/ vol. 1*, Madrid 2010, p. 348.

³² W. G. Sebald, *Austerlitz*, trad. de M. Sáenz, Barcelona 2002, p. 121. *Los anillos de Saturno* comienza con la reflexión que siguió al viaje que la novela narra: «[...] en la época posterior me mantuvo ocupado tanto el recuerdo de la bella libertad de movimiento como también el del horror paralizante que varias veces me asaltó contemplando las huellas de la destrucción que, incluso en esa apartada comarca, retrocedían a un pasado remoto» en W. G. Sebald, *Los anillos de Saturno*, Barcelona 2015, p. 11.

³³ *Ibid.*, pp. 17-18.

³⁴ *Ibid.*, p. 80.

³⁵ *Ibid.*, p. 184.

Es así que Austerlitz se aferrará a la imagen de una mujer en el documental propagandístico nazi que ralentiza sobre el campo de Terezín, queriendo ver en él a su madre, proyectándose en la imagen, pues lo importante no es ya la verdad de que esa sea su cara, ni de que quien allí aparece sea verdaderamente su madre, sino que *podría serlo*, como una nueva expresión de la negatividad de lo acontecido.

Sin embargo, esta historia de fotografías particulares no deriva en una preocupación exclusiva con la memoria individual, sino que se inscribe en procesos más amplios de comprensión de lo que sucedió históricamente. Ello queda patente sobre todo en las huellas de eventos históricos sobre las que Austerlitz reflexiona en su trabajo como historiador de la arquitectura³⁶. En cada detalle, nos hace notar Austerlitz a través del narrador, puede verse una huella del sufrimiento pasado, como los personajes de Weiss hacen frente al Altar de Pérgamo, cuya reflexión —y la novela— se inicia con una descripción fragmentaria del mismo. De igual forma, los detalles en *Austerlitz* se encuentran en contraste permanente con lo monumental, y su detenimiento en lo mínimo abre la posibilidad de pensar sucesos a gran escala. Es del espacio como surge en Sebald una reflexión sobre el tiempo, en definitiva, ya sea en una estación de trenes monumental o la Biblioteca Nacional de París. Thiebaut ha expresado, comentando otra obra de Sebald, *Los anillos de Saturno*:

[...] la huella del daño, en la mirada y en el paisaje, tiene un extraño estatuto. Cuando ha pasado el tiempo y este se reviste de un manto sanador —algo no siempre posible ni quizá siempre imaginable— esa huella solo puede ser despertada cuando algún propósito lo justifica. De lo contrario, la vida, que tiende al punto de menor resistencia, se acomoda en el olvido³⁷.

Es entonces en el ejercicio de rememoración que «hay una hiriente verdad: recuperar la huella del daño, suspender el camino de la vida, nos ubica en un no-tiempo y en un no-lugar»³⁸. Será el personaje de Austerlitz quien nos dé las claves, a través de su propia concepción del tiempo, para interpretarlo en esta dirección, pues lo entiende como una falacia autoimpuesta «la más artificial de todas nuestras invenciones»³⁹. Lo crucial para el personaje es ese no-tiempo que señala Thiebaut, y que está en directa relación, como nota, con el recuerdo del dolor:

³⁶ Para un análisis detallado del papel de la arquitectura en *Austerlitz*, cfr. N. Stead, *Architecture and Memory in W. G. Sebald's Austerlitz*, «arq», I, 2015, pp. 41–48. Allí, escribe: «Dentro de los términos de la literatura, la arquitectura representa aquí la continua e incómoda presencia de la historia y la irreconciliable dislocación entre el pasado y el presente» (*ibid.*, p. 41. Mi traducción).

³⁷ C. Thiebaut, *Els no llocs de l'experiencia del dany*, «L'Espill», LII, 2016, p. 36. Cito la traducción de la versión original inédita en español.

³⁸ *Ibid.*, p. 37.

³⁹ W. G. Sebald, *Austerlitz*, p. 103.

Estar fuera del tiempo, dijo Austerlitz, que para las zonas atrasadas y olvidadas de nuestro propio país era posible hasta hace poco, casi lo mismo que los continentes por descubrir de ultramar, sigue siendo imposible como antes, incluso en una metrópolis regida por el tiempo como es Londres. Efectivamente, los muertos estaban fuera del tiempo, los moribundos y los muchos enfermos que están en su casa o en los hospitales, y no sólo ellos, bastaba cierto grado de infortunio personal para cortarnos de todo pasado y futuro⁴⁰.

El dolor, por lo tanto, funda una nueva temporalidad, o introduce al sujeto de daño en una falta de conciencia del tiempo objetivado, en una suerte de atemporalidad. Es por ello que Austerlitz afirma no haber tenido nunca reloj:

[...] quizá porque, por un impulso interior que nunca he comprendido, me he opuesto siempre al poder del tiempo, excluyéndome de la llamada actualidad, con la esperanza, como hoy pienso, dijo Austerlitz, de que el tiempo no pasara, no haya pasado, de forma que podría correr tras él, de que todo fuera como antes o, mejor dicho, de que todos los momentos de tiempo existieran simultáneamente, o más bien de que nada de lo que la historia cuenta fuera cierto, lo sucedido no hubiera sucedido aún, sino que sucederá sólo en el momento en que pensemos en ello, lo que, naturalmente, abre por otra parte la desoladora perspectiva de una miseria continua y un dolor que nunca cese⁴¹.

De este modo, Austerlitz se opone no solo al concepto dominante de tiempo, sino que muestra su deseo de reversibilidad de la historia. Con este concepto de tiempo, cuando Austerlitz fija su mirada en un punto en concreto indica que ahí puede perseguirse el tiempo profundizando en el lugar. Austerlitz, obsesionado como lo está por la memoria de lo olvidado, matizará progresivamente sus consideraciones sobre la relación entre el tiempo y el espacio, aproximándose a una idea de espectralidad, en la que el pasado conviva en el presente en su encuentro, precisamente, en el espacio: «No me parece, dijo Austerlitz, que comprendamos las leyes que rigen el retorno del pasado, pero cada vez me parece más como si no hubiera tiempo, sino diversos espacios, imbricados entre sí, entre los que los vivos y los muertos, según el talante en que se encuentran, van de un lado a otro [...]»⁴². Esa concepción viene determinada por su encuentro, durante su acogida en Gales por un pastor metodista, con Evan, el zapatero, quien «hablaba de difuntos a los que la suerte había golpeado a destiempo, se sabían engañados en algo que les correspondía y ansiaban volver a la vida. Quien tuviera ojos para ello, decía Evan, podía verlos no pocas veces»⁴³. Es así una concepción plenamente benjaminiana sobre las esperanzas de vida frustradas de los que murieron y siguen pidiendo justicia, que informa precisamente las reflexiones de Austerlitz en lo que a arquitectura se refiere. Así, ante el hospital para «perturbados e indigentes» Austerlitz se pregunta «si el sufrimiento y los dolores que se acumularon allí durante siglos han desaparecido realmente

⁴⁰ *Ibid.*, p. 104.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² W. G. Sebald, *Austerlitz*, pp. 186-187.

⁴³ *Ibid.*, p. 57.

alguna vez, si todavía hoy, como creía sentir a veces en un frío soplo de aire en la frente, no nos cruzábamos con ellos en nuestros recorridos por las naves y en las escaleras»⁴⁴. Más adelante, sobre su paso por el campo de concentración de Terezín, Austerlitz reflexiona:

Cuando volví a estar fuera en la desierta plaza de la ciudad, me pareció como si no se los hubieran llevado de allí, sino que vivieran, lo mismo que entonces, apretados en las casas, en los sótanos y en los desvanes, como si subieran y bajaran incesantemente las escaleras, mirasen por las ventanas, deambularan en gran número por las calles y callejas, y llenaran incluso, en asamblea silenciosa, todo el espacio del aire, rayado en gris por la fina lluvia⁴⁵.

Sebald pondría así en marcha itinerarios que proponen tanto un desplazamiento horizontal, a través del espacio, como vertical, a través del tiempo, tejiendo una red de asociaciones. Las experiencias de daño, en la huella, permanecen invisibles e inauditas hasta que el narrador, y Austerlitz en especial, llevan a cabo su labor arqueológica, de forma análoga a como sucede en *La estética de la resistencia*. Y al igual que la novela de Weiss cabe considerar que, a pesar de la —suficientes veces— subrayada melancolía de Sebald⁴⁶, esta surge de un imperativo moral con el presente. Los edificios que callan la huella que llevan consigo pueden ser interrogados, escrutados, hasta que surja en la mirada que sobre ellos se proyecta la pregunta por lo que falta. Es a partir de la materialidad del espacio de donde Sebald trae a la memoria la imaginación de lo olvidado adherido al presente. Su memoria es una memoria negativa, que encuentra apoyo en la memoria positiva del recuerdo para asomarse a lo inmemorial y tratar de arrancarle fragmentos de posibilidad, aunque sea recordando que hay mucho que hemos olvidado:

[...] la oscuridad no se desvanece sino que se espesa al pensar lo poco que podemos retener, cuántas cosas y cuánto caen continuamente en el olvido, al extinguirse cada vida, cómo el mundo, por decirlo así, se vacía a sí mismo, porque las historias unidas a innumerables lugares y objetos, que no tienen capacidad para recordar, no son oídas, descritas ni transmitidas por nadie⁴⁷.

En *Austerlitz* en particular y en la obra narrativa de Sebald en general, la memoria surge de las huellas materiales en dos direcciones: como memoria positiva a modo de recuerdo de distintas experiencias de daño y como una memoria negativa de esos recuerdos, de aquello que no se actualizó. Es en la arquitectura en general, en las estaciones de trenes y en las ruinas de antiguas fortalezas en particular, donde Austerlitz encuentra las huellas que le permiten

⁴⁴ *Ibid.*, p. 132.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 202.

⁴⁶ Sobre la dimensión melancólica de Sebald, cfr. A. Huyssen, *Modernismo después de la postmodernidad*, Barcelona 2010, por ejemplo, cuando afirma que tanto «*Los emigrados* como *Austerlitz* son infinitamente melancólicos y están encerrados en un tejido de recuerdos traumáticos» (p. 170).

⁴⁷ W. G. Sebald, *Austerlitz*, p. 28.

pensar el daño pasado. La forma de aproximación que desarrolla el personaje es una forma de aproximación que considera al edificio, independientemente de su estado, como una ruina pues, como admite observando el Palacio de Justicia de Bruselas, «de algún modo sabíamos naturalmente que los edificios que crecen hasta lo desmesurado arrojan ya la sombra de su destrucción y han sido concebidos desde el principio con vistas a su existencia ulterior como ruinas»⁴⁸. Este pasaje evoca el célebre «valor de ruina» del que hablaba el arquitecto nazi Albert Speer, quien trazó la tribuna del Campo Zeppelin de Núremberg inspirado por el Altar de Pérgamo. Además, se vincula la monumentalidad en general con el proyecto nazi, si se admite que esta teoría de Albert Speer estaba presente de manera germinal en todas las construcciones «desmesuradas» a lo largo de la historia, incluyendo aquella belga construida bajo el reinado de Leopoldo II, mientras que en el Congo ese país llevaba a cabo un genocidio.

Dylan Trigg ha propuesto un interesante acercamiento a las relaciones entre trauma, memoria y ruina, considerando esta última como un «sitio» de la memoria en la que se dieron experiencias de daño que siguen unidas a él⁴⁹. Dice Trigg: «solo cuando se reúnen temporalidades en conflicto, constituyendo así un ámbito único de tiempo no lineal, el trauma se hace pronuncia como tal», lo que ocurre a través de una «estructura de disyunción y dislocación»⁵⁰, que encontramos en la relación entre la materialidad, el trauma pasado y el presente en que la huella se interpreta. Y la mediación la produce, según Trigg, la ruina, que acoge lo que aquí propongo como huella, en las dos direcciones que mencionaba: «En primer lugar, podemos entender la persistencia de una ruina en términos probatorios, es decir, como los restos forenses de un evento [...]. En segundo lugar, la mediación puede referirse al rastro interior de la experiencia anulada»⁵¹, o lo que es lo mismo, como una memoria positiva o como una memoria negativa. Trigg entonces indica algo que, en la ruina y en la huella es definitorio: sus características formales están situadas en una zona de ambigüedad, «donde lo que queda se define por lo que está ausente»⁵², lo que resulta crucial para comprender la propuesta de memoria de Sebald y en qué sentido está emparentada con la de Weiss.

En el caso concreto de *Austerlitz*, hablar de «narrador-Sebald» como hace LaCapra parece poco pertinente⁵³, efecto de una inercia discursiva que ha generado un molde de acercamiento a la escasa producción literaria de Sebald a través de la autoficción. El narrador primero fluctúa entre la primera persona y la tercera, ya que no sólo actúa como narrador, sino también como narratario. Así, por el lugar central de lo enunciado por Austerlitz, cabría considerar,

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 22-23.

⁴⁹ D. Trigg, *The Place of Trauma: Memory, Hauntings, and the Temporality of Ruins*, «Memory Studies», II, 2009, pp. 87-101. Mi traducción.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 93.

⁵¹ *Ibid.*, p. 94.

⁵² *Ibid.*, p. 95.

⁵³ D. LaCapra, *Historia, literatura, teoría crítica*, trad. de J. Ramos Mena, Barcelona 2016.

además de su estatuto de personaje, el que ostenta como narrador en primera persona protagonista, lo que viene reforzado por su propia utilización del estilo directo para transmitir sus diálogos con otros personajes. Todo lo anterior sirve para destacar dos ideas: por un lado, la estructura de *mise en abyme*, viene a subrayar que la memoria —todo lo que se enuncia en la novela se hace en pasado— se elabora a través de mediaciones narrativas y discursivas complejas, así como el hecho de que el trauma histórico exige una aproximación oblicua. Al respecto, el relato llama permanentemente la atención sobre sí, y nosotros leemos lo que un narrador escribe sobre lo que dijo Austerlitz que vio o que otros personajes le dijeron⁵⁴. La segunda cuestión se desprende de la sorpresa con que leemos las detalladísimas descripciones que nos ofrecen ambos narradores y muy especialmente la infalibilidad con que transmiten lo dicho por otros. Si recordamos los problemas lingüísticos a los que Austerlitz debe hacer frente, este particular punto es crucial a la hora de interpretar el texto de forma no derrotista ni encerrada en la compulsión repetitiva sino como el síntoma mismo del desarrollo de una memoria imaginativa habilitante a través de la narrativa que en el momento de su enunciación ya sustrae al personaje de la compulsión repetitiva.

El «yo» del narrador primero, de cuyo ejercicio de enunciación no se especifica el cronotopo, se disuelve hasta prácticamente la extinción ante el yo de Austerlitz que crece a lo largo de la novela y que pasa de una relación en tercera persona con lo olvidado a través de las huellas arquitectónicas a una relación en primera persona con el olvido que le constituye. Este, además, es también narratorio de otras historias, fundamentalmente de la de su niñera Vera, pero también de otros personajes.

Sobre la propia conciencia de los límites de la historia como discurso positivo, es fundamental mencionar el pasaje en el que Hilary, el admirado profesor de historia de Austerlitz, habla sobre la batalla homónima del personaje, de la que decía que «si se quería contar verdaderamente, dijo varias veces, de una forma sistemática no imaginable, lo que ocurrió aquel día, y quién exactamente dónde y cómo pereció o logró salvarse, o aunque sólo fuera qué aspecto tenía el campo de batalla al caer la noche y cómo gritaban y gemían los heridos y moribundos haría falta tiempo ilimitado»⁵⁵. Este límite trazado por una memoria positiva que pretenda un recuerdo universal puede sin embargo formularse en la memoria negativa de la particularidad, que será siempre imaginativa, fragmentaria y precaria. Es así que el texto continúa:

⁵⁴ La fragilidad de una memoria testimonial y positiva sobre lo acontecido también entra en el texto a través de la duda sobre lo relatado: «[tu] madre Agáta, comenzó, creo, dijo Austerlitz [...]» (W. G. Sebald, *Austerlitz*, p. 168). A este respecto, escribe Huyssen: «Esta cámara de ecos, donde resuenan tantas voces, evoca todas las vicisitudes y fragilidades del olvido y el recuerdo, de una forma inaccesible para la historiografía». (A. Huyssen, *Modernismo después de la post-modernidad*, p. 179).

⁵⁵ W. G. Sebald, *Austerlitz*, pp. 74-75.

Tratamos de presentar la realidad, pero, cuanto más nos esforzamos, tanto más se nos impone lo que siempre se ha visto en el teatro histórico [...] Nuestra dedicación a la historia, según la tesis de Hilary, era una dedicación a imágenes prefabricadas, grabadas ya en el interior de nuestras mentes, a las que no hacemos más que mirar mientras la verdad se encuentra en otra parte, en algún lugar apartado todavía no descubierto por nadie⁵⁶.

En la novela podemos distinguir dos impulsos memorialísticos en los que difícilmente podemos separar una memoria individual de una colectiva. El interés de Austerlitz por la arquitectura y sus formas de mirar están dirigidas a los olvidos de la historia, pues tienen como objeto poner de relieve o bien la negatividad de las experiencias de daño que en esos lugares se produjeron o bien resaltar que las condiciones de posibilidad para la construcción de esos edificios implicaban un dolor del que no queda constancia. El otro tipo de impulso se dirige hacia el olvido particular de Austerlitz y se desarrolla en su interés por recuperar la perdida memoria de su historia familiar.

Es en la Centraal Station de Amberes, donde los personajes-narradores se conocen, donde Austerlitz habla del edificio que se construyó por deseo del rey Leopoldo «en aquella época ya remota que sin embargo determina hasta hoy nuestra vida»⁵⁷, vinculando a través del edificio-huella pasado y presente para preguntarse —porque la memoria de lo ausente es siempre una pregunta sin respuesta— «*combien des ouvriers périrent, lors de la manufacture de tels miroirs, de malignes et funestes affectations à la suite de l'inhalation des vapeurs de mercure et de cyanide*»⁵⁸. Y es así que el narrador reflexiona sobre el discurso de Austerlitz como una metafísica de la historia —con claros ecos de Benjamin y de Weiss— «en la que lo recordado cobraba vida de nuevo»⁵⁹. Él lee en los edificios públicos de Bruselas el negativo de la historia, así como en otras novelas de Sebald el narrador extrae dichos negativos del paisaje, de forma parecida a como lo hace el anónimo narrador de *La estética de la resistencia* en Denia.

Lo cierto es que esta paradójica memoria de lo inmemorial, de la ausencia y del vacío, crucial para pensar las relaciones entre daño y elaboración en términos que exceden lo testimonial, se completa con una memoria en primera persona que vincula, en el juego asociativo de Sebald, el daño transhistórico con aquel del que somos herederos mucho más directos y por el que estamos concernidos como coetáneos —en mayor o menor medida— de aquellos que sufrieron y que han legado una petición de memoria permanente. Austerlitz admite abiertamente que, para él, «el mundo se acababa al terminar el siglo XIX. Más allá no me atrevía a ir, aunque, en realidad, toda la historia de la arquitectura y la civilización de la edad burguesa que yo investigaba se orientaba hacia la catástrofe que ya se perfilaba entonces».⁶⁰ Me aventuro a considerar que

⁵⁶ *Ibid.*, p. 75.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 16-17.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁰ *Ibid.* p. 142.

aquí Sebald nos invita a suspender la sólida y desde luego creíble reflexión que Austerlitz hace *a posteriori* cuando habla de sus mecanismos de represión como un «sistema de cuarentena e inmunidad», una «autocensura de mi pensamiento»⁶¹ o un «sistema de prevención»⁶². No es preciso descartar esta interpretación guiada por el protagonista, si bien cabe preguntarse por qué Austerlitz, ignorante como era hasta su tardía epifanía, simplemente habría decidido ignorar la devastación que protagoniza el siglo XX europeo como tantos otros y no implicarse en él hasta descubrir hasta qué punto le constituía, hasta no vincularse con él, en definitiva, en un plano afectivo:

[...] supe de la creación de una economía de la esclavitud en toda Europa central, del premeditado desgaste de las fuerzas de trabajo, de los orígenes y del lugar de fallecimiento de las víctimas, por qué trayectos habían sido transportadas y adónde, qué nombres llevaron durante su vida y qué aspecto tenían ellas y sus guardianes. Todo eso lo comprendí y, sin embargo, no lo comprendí, porque cada detalle que se me revelaba en mi recorrido por el museo, *a mí, que había permanecido ignorante, como temía, por mi propia culpa*, yendo y volviendo de una sala a otra, superaba con mucho mi capacidad de comprensión⁶³.

Sebald, como Weiss, está planteando el proceso de descubrimiento de la memoria como un proceso de construcción discursiva. El discurso de Austerlitz estaría exigiendo también que retomemos una distancia crítica de lo por él contado. La autointerpretación que de sí ofrece es tan verosímil, tan explicable a través de la teoría del trauma que hace dudar: ¿Por qué Austerlitz nunca quiso saber nada de Alemania si desconocía su historia de vida? ¿Por qué Austerlitz nunca se interesó por el siglo en que vivió? Estimo acrítica una aproximación que no tenga en cuenta estas preguntas, y mi respuesta se acerca a pensar que Sebald, en su juego de cercanías y distancias pone de relieve la ironía trágica de un personaje que ignoró que el trauma histórico siempre nos conforma, y a él, contingentemente, le constituye de una forma especial, como hijo de víctimas y como víctima exiliada él mismo. La forma en que él se da su propia narrativa para elaborar el trauma —de su falta de origen primero, del descubrimiento de su condición de víctima de la Shoa, después— implica así una negociación con el pasado que, en su ironía, oculta que Austerlitz es un personaje doble: primero, el historiador con acedia que ignoró su presente; después, un memorialista benjaminiano del olvido.

Esta distancia forzada sobre el personaje solo viene a redundar en el cuestionamiento extrañado al que Sebald quiere invitar a sus lectores, a un cuestionamiento de las formas de relato que se expresa igualmente en *La estética de la resistencia* y que está dirigido a un intento de resensibilización y de ganancia de una distancia crítica con relación al presente y a nosotros mismos. Ese objetivo se comienza a cumplir en el cuestionamiento incesante de una memoria negativa.

⁶¹ *Ibid.*, p. 142.

⁶² *Ibid.*, p. 200.

⁶³ *Ibid.*, pp. 200-201. El énfasis es mío.

Thiebaut lo ha expresado de manera sucinta:

La idea de un trabajo de la memoria contra ese olvido, de una rememoración explícita y críticamente realizada, encuentra en la negatividad de lo olvidado el motivo de su propia tarea. Por eso, cabe pensar, Sebald la reitera: esta memoria es la tarea de encontrar un significado en las cosas que las muestre como huellas y como emblemas del daño⁶⁴.

En definitiva, la vinculación que hemos esbozado entre Weiss y Sebald se funda en un concepto de memoria negativa que hemos propuesto como el reverso de una memoria positiva. La forma negativa del recuerdo no tiene ya como objeto la constatación fáctica de acontecimientos, de la que sin duda depende, sino la negatividad olvidada de las experiencias de sufrimiento y el proceso mismo de este olvido. En este sentido, la memoria negativa y la propia experiencia de la negatividad tienen una doble afinidad: por un lado, ambas tienen por objeto la negación del sufrimiento producido, su rechazo; por otro lado, ambas tienen en su centro la transformación de la imposición fáctica del daño en la imaginación de cursos posibles de acción. La constatación del límite de la elaboración de las experiencias inmemoriales de los discursos ficticios no es exterior a los mismos, sino que es el punto de partida presupuesto sobre el que se funda el obligatorio intento de imaginación de dichas experiencias irrecuperables en términos positivos. Este concepto de memoria imaginativa se encuentra en el centro de las propuestas narrativas de Weiss y Sebald, que ofrecen imágenes posibles de lo perdido y reflexiones sobre esa pérdida que puede encontrarse negativamente cifrada en las huellas de la positividad.

Miguel Alirangues López
Universidad Carlos III de Madrid
✉ malirang@hum.uc3m.es

⁶⁴ C. Thiebaut, *Els no llocs de l'experiencia del dany*, pp. 33-34.