



**El espesor de la apariencia: W.G. Sebald y la  
fotografía como material literario**

**José María de Luelmo Jareño**

Artigo recebido em: 15/03/2013

Artigo aprovado em: 18/11/2014

DOI10.5433/1984-7939.2014v10n17p119

# El espesor de la apariencia: W.G. Sebald y la fotografía como material literario

## The thickener of appearance: W.G. Sebald and photography as literary material

José María de Luelmo Jareño \*

---

**Resumen:** *A la original combinación de intereses e influencias que caracteriza la obra del escritor alemán Winfried Georg Sebald (1944-2001) viene a sumarse el peculiar uso que en ella se hace de la imagen fotográfica. Un análisis detenido demuestra hasta qué punto estas imágenes no sólo cumplen un cometido determinante en la narración sino también dentro del esquema conceptual del autor, al actuar como agentes para expresar contenidos existenciales, estéticos y políticos que entroncan por igual con la tradición romántica y con la Teoría Crítica alemana.*

**Palabras clave:** *Melancolía. Ruina. Emblema. Memoria.*

**Abstract:** *To the original combination of interests and influences which characterize the work of the german writer Winfried Georg Sebald (1944-2001) we must add his peculiar use of photographic images. A close analysis demonstrates to which extent this kind of images play a determining role not only in the narration itself, but also in the author's conceptual schema, for they act as agents to express existential, aesthetical and political contents which fit into the romantic tradition and into the german Critical Theory.*

**Keywords:** *Melancholy. Ruin. Emblem. Memory.*

---



---

\* Profesor Titular en el Departamento de Pintura e Imagen de la Universidad Politécnica de Valencia, España. Doctor en Bellas Artes, Doctorando en Filosofía, Titulado en Pedagogía Universitaria. E-mail: chemadeluelmo@gmail.com

## Introducción

Quizá cuando se publicaron no fuesen ya necesarias, pero qué reconfortantes debieron resultarle a Winfried Georg Sebald aquellas palabras de la gran sacerdotisa de la escena cultural estadounidense, Susan Sontag. “*¿Es todavía posible la grandeza literaria?*”, empezaba preguntándose su artículo del 25 de febrero de 2000 en el prestigioso Times Literary Supplement, para resolver sólo unas líneas después que “*ante la decadencia implacable de la ambición literaria, la simultánea ascensión de la tibieza, la verborrea y la crueldad insensible como asuntos normativos de la ficción [ ... ] la obra de W.G. Sebald es una de las pocas respuestas disponibles para los lectores en lengua inglesa*” (SONTAG, 2000, p.3). En principio, puede extrañar que alguien tan influyente en el panorama literario anglosajón cargara contra todo él en beneficio de un escritor foráneo, no profesional, de escasa trayectoria e improbable interés para el público medio, pero su acción se entiende algo mejor si se toma en cuenta la honda estima de Sontag hacia la cultura europea y, de modo especial, hacia el viejo paradigma del intelectual melancólico, dotado de aguda visión histórica, que tan bien encarnasen Hermann Broch o Walter Benjamin. Nada tiene de casual, en fin, que Sontag dedicara a este último uno de sus más bellos ensayos, *Bajo el signo de Saturno*—donde desgrana el atrabiliario talante del filósofo alemán— y nada tampoco que alabase en Sebald el hecho de ser alguien “*otoñal en su persona y en sus temas*” (SONTAG, 2000, p.3), esto es, un epígono de esa larga tradición. Ciertamente, la obra del escritor alemán gira en torno a la narración de experiencias personales de inestabilidad emocional y reencuentro con los orígenes, parábolas protagonizadas por célebres taciturnos, o semblanzas de seres arrojados a los márgenes de la historia por los totalitarismos del siglo XX<sup>1</sup>, pero, puntualiza Sontag, más allá de cuestiones temáticas, y “*además del fervor moral y los dones*

<sup>1</sup> Sobre esta tendencia del cosmos sebaldiano es especialmente pertinente el análisis de FUCHS, A. *Die Schmerzenspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Köln: Bohlau, 2003.

*compasivos del autor, lo que mantiene esta escritura siempre fresca y nunca meramente retórica es la intensa designación e imaginación mediante palabras; esto, más el recurso siempre sorpresivo de las ilustraciones”* (SONTAG, 2000, p.3).

En efecto, si existe una “marca de agua” que permita identificar a primera vista los ensayos, relatos y novelas de Sebald es la presencia de imágenes de muy diversa condición que, merced a la interferencia o sustitución del cuerpo de la escritura, actúan a modo de “pasajes visuales” en el seno mismo del texto. Hallaremos recortes de prensa, diagramas, planos y mapas, fragmentos de cartas, anotaciones, billetes de tren o de barco, tarjetas de visita o extractos de folletos, aunque, sin duda, mucho mayor interés teórico presenta la inserción de fotografías, dado el trasfondo emocional y conceptual que este tipo de imágenes lleva aparejado y que Sebald emplea con plena determinación, dado que – según afirmaba– más que la palabra escrita, más incluso que el testimonio oral, “*la fotografía es el auténtico documento por excelencia*” (cit. en SCHOLZ, 2007, p.104). A decir verdad, no son pocos los autores que habrían hecho uso de fotografías en sus obras con anterioridad: desde Jacob Riis en *How the Other Half Lives* a *Último round* de Julio Cortázar, pasando por *Let’s Praise Now Famous Men* de James Agee o *Campo francés* de Max Aub<sup>2</sup>, la historia de las relaciones entre literatura y fotografía se muestra tan diversa y nutrida como para que resulte en sí mismo sorprendente el calificativo de “sorpresivo” que Sontag aplica al recurso empleado por Sebald. De hecho, incluso más cercanas a su tiempo e idioma se presentan ciertas obras de Jürgen Becker, Josef Winkler, Peter Handke o, en especial, Alexander Kluge, en las que encuentra sus antecedentes más próximos y evidentes la práctica del escritor alemán.

No es, por tanto, el simple empleo de imágenes fotográficas lo que confiere a Sebald su originalidad o su lugar específico dentro de la

<sup>2</sup> Cfr. RIIS, J. (1891). *Cómo vive la otra mitad*. Barcelona, 2007: Alba; CORTÁZAR, J. *Último round*, 2 vols., México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1975; AGEE, J. (1941): *Elogios ahora a hombres famosos*. Barcelona: Seix Barral, 1993; AUB, M. *Campo francés*. París: Ruedo Ibérico, 1965.

literatura reciente, sino precisamente el vínculo que establece entre ellas y la citada disposición melancólica, o entre determinada actitud filosófica y su forma visible, si se prefiere. A poco que profundicemos en sus novelas, relatos y ensayos, el análisis de esas relaciones evidencia hasta qué punto la fotografía y la estructura de pensamiento sebardiano se imbrican y se necesitan mutuamente, siendo que el autor alemán opera de manera obsesiva con imágenes del pasado que son redimidas o cuestionadas mediante el ejercicio de la palabra y ni uno ni otro signo acaban siendo, en rigor, independientes. Con el fin de desgranar este argumento, las páginas que siguen se proponen confrontar su obra mayor con el discurso de algunos autores que han abundado en las cualidades mnemónicas de la fotografía y con ciertas corrientes culturales e ideológicas a las que Sebald se adscribe de manera implícita o manifiesta –el Barroco, el Romanticismo y la Teoría Crítica alemana–, pero también con ciertos estudios que, dentro del ámbito académico germano y anglosajón, han sido consagrados al estudio del corpus sebardiano. Será el trenzado dialéctico de unas y otras referencias lo que permita establecer un mapa de bolsillo, una mínima cartografía de ese ecosistema literario donde conviven con plena coherencia signos de caracteres y contenidos aparentemente muy dispares.

## La fotografía frente a los vacíos del texto

De entre todos los tipos de imágenes la fotografía pasa por ser, y no sin motivo, la más elegiaca. El adagio “esto *ha sido* pero ya *no es*, y *jamás volverá a ser*”, bien pudiera situarse al pie de toda imagen fotográfica, pues su dependencia con respecto al pasado, por reciente que sea, es absoluta, y apela inevitablemente a la fugacidad de la existencia. Como otros muchos intelectuales, Sebald sentía un apego reverencial hacia esta capacidad de la fotografía, hacia su caudal nostálgico, a tal punto que el crítico venezolano Francisco Javier Pérez llega a calificarlo de “*escritor fotográficamente atravesado*” (PÉREZ, 2005, p.54).

Fascinado por las evocaciones de épocas, gentes y lugares que propicia el visionado de fotografías, Sebald había venido reuniendo desde su infancia un extenso conjunto de imágenes de toda índole, desde retratos individuales o colectivos a tarjetas postales, pasando por recuerdos de viajes y celebraciones, registros de fenómenos noticiosos o tomas absolutamente banales. Oriundo de una pequeña población situada en la región de Allgäu, en las estribaciones de los Alpes germanos, Sebald mantenía una relación fraterna con las llamadas “artes menores” o actividades artesanas, y en este sentido la fotografía se le presentaba, a priori, no como un agente artístico sino como una manifestación cultural de tipo popular constituida por un abanico de géneros fuertemente instituidos. Que, una vez embarcado en el ejercicio de la escritura, esas imágenes genéricas –y, como tales, sustancialmente anodinas– sirvieran como complemento para argumentos preexistentes e incluso fundamentos de la trama no hace sino subrayar su intrínseca expresividad pese a la referida rigidez normativa, esto es, no hace sino corroborar esa *denotación connotativa* que la modernidad valora en la fotografía. No debe sorprender que gracias a esta querencia Sebald vanga a encontrarse de nuevo con Benjamin, un metódico acaparador de postales, instantáneas familiares, reproducciones de obras de arte y demás tipos de fotografías que funcionan en sus manos como potenciales generadores de reflexión teórica e indicios tangibles de la conciencia moderna<sup>3</sup>. Al hilo de este hábito observa Sontag que “*las profundas transacciones entre el melancólico y el mundo siempre ocurren con objetos (en lugar de personas)*”, y que, “*cuanto más inertes las cosas, más potente e ingenioso puede ser el espíritu que las contempla*” (SONTAG, 1987, p.138). Precisamente por ese motivo se entrega el melancólico a “*la acumulación de cosas que aparecen, en su mayor parte, en forma de fragmentos o ruinas*” (ibíd.), y sin duda pocos objetos puede haber más precarios y residuales

<sup>3</sup> Parte de dicho material es accesible gracias al volumen *Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte und Zeichen*, editado por el Walter Benjamin Archiv de Berlín (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006).

que una simple fotografía. La equiparación entre fotografía y ruina aparece ya en el conocido ensayo *Sobre la fotografía*, de la propia Sontag<sup>4</sup>, y se ha hecho después recurrente gracias a autores como Philippe Dubois o Eduardo Cadava<sup>5</sup>, pero, a la parcialidad que éstos autores descubren en fotografías y ruinas con respecto a una totalidad espaciotemporal, Sebald añade además el componente enigmático que ambas parecen compartir, esa cualidad misteriosa consistente en hablar sólo a medias, en mostrar manteniendo siempre un remanente de misterio.

Precisamente de esa latencia se vale el autor alemán en sus relatos, bien sea incorporando datos que no aporta la propia imagen, bien sea interpretando o poniendo en entredicho lo que sí muestra. Al igual que sucede con las ruinas, cada una de esas imágenes “pobres” o “sin atributos” presenta una oquedad (*Hof von Nichts*) alrededor de su núcleo visible (*realem Nucleus*)<sup>6</sup>, un espacio libre que permite elaborar cualquier significado acorde a las necesidades del relato. Puesto que Sebald se abastece, sobre todo, de fotografías anónimas obtenidas en archivos olvidados, publicaciones antiguas o polvorientas almonedas —es decir, en fuentes “ruinosas” en sí mismas—, el desconocimiento de la historia oculta tras cada imagen le permite recrearla sin cortapisa alguna, suponiendo, inventando o trastocando a discreción a partir de rasgos puramente gráficos, es decir, no sólo manipulando el marco físico de la imagen sino también, o ante todo, su marco cultural. Mucho hay en común, de nuevo,

<sup>4</sup> De hecho, Richard Sheppard (en su artículo Dexter-Sinister: Some Observations On Decrypting the Mors Code In the Work of W.G. Sebald. En: *Journal of European Studies*, vol. 35, nº419. p. 419-463, 2006) hace notar que el Deutsches Literaturarchiv de Marbach/Neckar, donde se hallan depositados los manuscritos y parte de la biblioteca de Sebald, alberga un ejemplar extensamente anotado por éste de *On Photography*, de Susan Sontag. En opinión de Sheppard, esta obra vino a corroborar los presupuestos del autor alemán sobre la analogía entre fotografía y ruina, y cita como evidencia un artículo académico suyo donde se parafrasean determinados párrafos subrayados en dicho ejemplar (SEBALD, W. G. Westwärts-Östwärts: Aporien deutschsprachiger Ghettopgeschichten. En: *Literatur und Kritik*, vol. 23, nº233-234. p. 159-177, 1989).

<sup>5</sup> Cfr. DUBOIS, P.: *El acto fotográfico*. Trad. Graziella Baravalle. Barcelona: Paidós, 1986; Cadava, E. *Lapsus Imaginis: The Image in Ruins*. En: *October*, nº96. p. 35-60, 2001.

<sup>6</sup> Términos empleados por Sebald en una entrevista con Christian Scholz que, bajo el título “Der Schriftsteller und die Fotografie”, fue radiada por la emisora de la WDR de Colonia el 16 de febrero de 1999.

entre ese procedimiento y el que Benjamin empleara para urdir su célebre e inacabado *Passagen Werk*, en cuyo apartado metodológico se recoge una declaración de principios que bien pudiera firmar el propio Sebald:

Método de este trabajo: montaje literario [...] No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos. (BENJAMIN, 2005, p.462).

En manos de Sebald, los “harapos” y “desechos”, esas fotografías que quedan a un lado tras la selección de aquello considerado artística o documental valioso, esconden tras su aparente miseria un inmenso depósito de posibilidades de uso y de significado. En sintonía con la sociología o con la antropología cultural, que encuentran en las fotografías “amateur” las huellas de una mirada gestada al margen de estilos o de criterios de validez, el escritor alemán extrae de ellas la máxima información y el máximo partido, y no confiriéndoles una prestancia estética o técnica que efectivamente no poseen –pues a menudo se encuentran mal compuestas, subexpuestas o inadecuadamente reveladas, o muy deterioradas a causa de su manipulación–, sino concediéndoles una función diegética específica, dado que “el valor de tales imágenes depende en gran medida de su contextualización narrativa” (DUTTLINGER, 2007, p. 165) en las biografías de personajes que tienen tanto de víctimas como ellas mismas. Los protagonistas de los relatos recogidos en *Los emigrados* o el de la novela *Austerlitz* –dos de las obras donde mayor número de imágenes se insertan– participan, en efecto, de la misma condición ontológica de esas imágenes; unos y otros son meras astillas desprendidas del “curso normal” de la historia, y por eso su concurso simultáneo en el marco literario, lejos de ser arbitrario, posee un fundamento de la máxima coherencia.

La importancia que se concede a la fotografía varía notablemente, ya que en unas ocasiones funciona como un vector activo que determina el desarrollo de la narración, exigiendo un análisis detenido de los detalles

gráficos, y en otras sirve como contrafuerte a la línea argumental o elemento de fricción con ella, si bien su cometido suele ser en todos los casos equiparable al de aquellas alusiones —a Stifter, Adorno, Bernhard, etc.— que, de forma literal o implícita, incorpora Sebald al texto. “El recuerdo —reconoce— no es en el fondo diferente a una cita” (SEBALD, 1998, p.184), y por es este motivo por lo que su pensamiento está salpicado de referentes de la historia de la literatura o de la filosofía del mismo modo que el texto lo está de imágenes del pasado<sup>7</sup>, dando así lugar a una metodología constructiva que en alguna ocasión se ha calificado como “bricolage melancólico”<sup>8</sup> y que permite calificar este tipo de historias más como “recuentos” —de datos, trazas, signos...— que como “cuentos”.

Semejante urdimbre de referencias, materiales y tiempos dispares tiene lugar en y gracias al “espacio literario”, ese espacio que Blanchot definiera como el ámbito por excelencia de lo posible, y cuya manifestación más palpable es la página misma. En efecto, texto e imagen se trenzan rítmicamente en la escrupulosa maquetación de las ediciones originales, supervisadas tan al milímetro por Sebald que no es infrecuente que su articulación se modifique y su sentido resienta al trasladarlas a otras lenguas, y conviene advertir de ello, pues, como indica Elinor Shaffer, “en el texto alemán las frases referentes a cada fotografía están emplazadas en el texto para servir como títulos o encabezamientos (encima) o como leyendas (debajo) de las mismas; en las versiones inglesas, las frases identificadoras están a menudo separadas de las fotografías, apareciendo incluso en una página

<sup>7</sup> Este vínculo, de hecho, lleva a algún analista emplear el término *Bildzitat* (imagen-cita) a la hora referirse a las fotografías utilizadas por Sebald. Cfr. KASPER, J. Intertextualitäten als Gedächtniskonstellationen im Zeichen der Vernichtung. Überlegungen zu W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten*. En: BESSLICH, B., GRÄTZ, K. y HILDEBRAND, O. (Org.). *Wende des Erinnern? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*. Berlin: Erich Schmidt, 2006. p. 87-98. Sobre este particular, es también de utilidad: WEBER, M.R. Die fantastische befragt die pedantische Genauigkeit. Zu den Abbildungen in W.G. Sebalds Werken. En: *Text+Kritik*, nº 158, p. 63-74, 2003.

<sup>8</sup> Así, en el título del primer encuentro internacional celebrado en Alemania (Múnich, 1-4 de marzo de 2004) alrededor de la obra de Sebald: *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastellei*. La expresión “bricolage” —tomada de Claude Lévi-Strauss— es empleada en más de una ocasión por el propio Sebald para referirse a su trabajo.

diferente” (SHAFFER, 2005, p. 54). Sobre decir que esta práctica editorial, claramente basada en criterios económicos –adaptación a los formatos de colecciones ya existentes o reducción del número de páginas–, demuestra un total menosprecio hacia el cometido que cumplen las imágenes en el conjunto de la narración y una fatal distorsión de su sentido. No deberá sorprender que, como consecuencia, a menudo sea desconcertante el ejercicio de la lectura, y que esta circunstancia mueva a pensar a los lectores y críticos no alemanes que las imágenes no desempeñan en la obra de Sebald sino una función ornamental. Basta analizar las ediciones originales en lengua alemana para constatar que, lejos de ser así, la imagen constituye un todo en conjunción con lo que Shaffer acaba de denominar “títulos” o “leyendas”, esto es, en estrecho vínculo con las palabras situadas a su alrededor. Un ejemplo paradigmático de esta construcción se encuentra en las primeras páginas de *Austerlitz*: el narrador –retomando un recurso que aparece ya en la página 127 de la edición de 1964 de *Nadja*, de André Breton–, acompaña los recuerdos de su visita al Nocturama de Amberes (un zoológico de especies nocturnas) con sendas imágenes que muestran los ojos de un lémur y una lechuza, seguidas de otras dos, muy similares pero correspondientes esta vez a las miradas de dos hombres adultos, envueltas por un párrafo que evoca “esa mirada fijamente penetrante que se encuentra en algunos pintores y filósofos que, por medio de la contemplación o de pensamientos puros, tratan de penetrar la oscuridad que nos rodea” (SEBALD, 2002, pp.8-9) [ Imagen 1 ]. Estas últimas palabras sirven como apoyatura al conjunto y obligan a releerlo en clave alegórica, a trazar puentes entre lo visible y lo legible, y por añadidura, a establecer analogías entre el comportamiento animal y la actividad humana. Se trata de un procedimiento análogo al que despliega el emblema barroco, ese complejo dispositivo donde la relación entre signo verbal y signo visual es de total dependencia; Sebald conocía bien el potencial expresivo de la retórica barroca, como demuestran sus reflexiones sobre autores señeros de la época –Robert Burton o Thomas Browne–, y

supo importar al terreno de la novela tanto hallazgos puramente literarios como recursos híbridos de esa índole, con toda la carga conceptual que llevan asociada.<sup>9</sup>

Cabe además tener en cuenta que la inserción de imágenes en el texto encuentra un antecedente de primer orden en otro de los movimientos que más condicionaron el proyecto literario del autor alemán, el Romanticismo. Bien puede afirmarse que muchas de las obsesiones y de las figuras recurrentes en la literatura de Sebald tienen su origen en el discurso romántico –la quiebra de la Unidad entre ser humano y naturaleza tras la irrupción de la Modernidad; la subsiguiente desazón del individuo, alienado y reducido a la mínima expresión; la dramática crisis del logos, palpable en la sobreabundancia de signos vacíos...–, y en lo referente a su empleo de la imagen, es evidente que la *viñeta* romántica –antecedente de las modernas ilustraciones de cuentos– formaría parte privilegiada de este núcleo de influencias. En las narraciones de autores alemanes e ingleses de aquel periodo situado entre los siglos XVIII y XIX es frecuente recurrir a pequeños grabados que cumplen la función de ilustrar o de complementar los contenidos, insertándose orgánicamente en el cuerpo de texto y diluyéndose formalmente en él. Como apuntan Rosen y Zerner, la viñeta, “densa en el centro y tenue en los márgenes, se diría que se funde en la página, lo que la convierte en una metáfora ingenua pero poderosa del infinito, en un símbolo del universo; simultáneamente, la viñeta es fragmentaria, a veces incluso mínima de tamaño, incompleta, en gran medida dependiente del texto en cuanto a su significado” (1988, p.87). De este modo, la Unidad quebrada en el mundo real –la ruptura del logos óptico que acontece en la Modernidad– se ve restituida simbólicamente en un contexto puramente literario, al no existir fragmentaciones ni exclusiones sino una convivencia de materiales de toda índole y condición, ya sean éstos gráficos o verbales, encontrados o elaborados al efecto.

<sup>9</sup> La obra que estaba preparando Sebald en el momento de su muerte consiste, de hecho, en un despliegue de “emblemas” que resultan de la asociación entre versos o frases concisas y aguafuertes que representan pares de ojos –similares a los que aparecen en las fotografías citadas– realizados por Jan Peter Tripp. Cfr. SEBALD, W.G. *Sin contar*. Trad. Teresa Ruiz y Katja Wirth. Madrid: Nórdica, 2007.

Cierto es que las imágenes empleadas por Sebald carecen de esos “márgenes tenues”, pues conservan la mayoría de las veces los contornos duros característicos de toda fotografía, pero la forma en que “se funden en la página” no es menos efectiva por el hecho de ser más discreta [ **Imagen 2** ], pues la referida sobredeterminación de la imagen hace que las palabras la rodeen y la incorporen al seno del discurso, pudiéndose hablar de una transición armónica de significados que salva la cesura formal existente entre una y otra. A esta “homogeneidad de sentido” cabe añadir además un factor netamente visual que suele ser tomado como defecto, a saber, la falta de nitidez y “calidad” general de las fotografías, ese bajo contraste que busca equipararlas a la cualidad plástica del propio texto y eludir así cualquier posible dominio de una modalidad significativa sobre la otra. Esta peculiaridad de las fotografías aportadas por Sebald posee, además de implicaciones metodológicas y estéticas, otras de hondo calado teórico en las que será necesario detenerse.

## La fotografía frente a los vacíos del recuerdo

Como se indicaba con anterioridad, las fotografías recabadas por Sebald suelen caracterizarse por su carencia de atributos estéticos o temáticos y, en consecuencia, por una aparente irrelevancia. Hurtadas a los archivos que conforman la historia de seres anónimos o de lugares sin interés, fueron en su día creadas como registro de una experiencia momentánea pero no como símbolos o alegorías de cierto alcance, y es justamente ahí donde se encuentra su mayor virtud, es esa modestia lo que “conduce la mirada a la materialidad y a la estructura de lo representado y lo que precisamente por su sencillez pone el énfasis, de manera paradójica, en el acto de la observación”, como señala Tischel (2006, p.42). En otras palabras: la propia relevancia que se concede a la imagen, en tanto agente primordial para el desarrollo de la narración—ya

como vector, ya como sustento de la misma–, mueve al lector a analizarla con detenimiento a pesar de una intrascendencia física que en cualquier otra situación sería motivo de menosprecio. Sostenía Benjamin que “el índice histórico de las imágenes no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad” (BENJAMIN, 2005, p.465), y nada más aplicable a estas fotografías que adquieren su sentido muchos años después haber sido realizadas y en un contexto que jamás hubiera previsto quien las tomó. Su momento se ha hecho esperar, pero ha llegado al fin; aquel instante de *suspensión* temporal en el que fueron concebidas –el de la propia toma fotográfica– encuentra ahora su equivalente en esa *suspensión* del avance de la lectura, en esa apertura del espacio de la página que capta la atención e incita a escrutar sus contenidos, a “leerlas” detenidamente.

De esta suerte, las imágenes no sólo interrumpen la continuidad del texto o el acto de la lectura, sino ante todo el flujo discursivo de ese narrador que protagoniza numerosos relatos de Sebald y que emplea la palabra para recomponer su tenue pasado. Las fotografías que incorporan *Austerlitz*, *Los anillos de Saturno*, o la mayor parte de los relatos que componen *Vértigo* y *Los emigrados*, funcionan como balizas en los procesos de búsqueda en la memoria personal o de rastreo en las biografías de seres olvidados, esto es, en desarrollos siempre pautados por datos puntuales y episodios concretos. Así es como procede la memoria, mediante “imágenes” que condensan duraciones o cúmulos de vestigios, y así es también como se manifiestan las fotografías en el curso de las evocaciones que se despliegan en las obras de Sebald: lo que en un caso son *revelaciones* de un poso latente que afloran a la conciencia del narrador, en el otro son *revelaciones* –variablemente difusas– que emanan de la página para hacernos más comprensible el desarrollo de ese proceso. No todo cuanto emerge al nivel de la conciencia acaba siendo igualmente provechoso, desde luego, ni cuanto se intercala en el texto presenta idéntica importancia, pues, como indica Doren Wohlleben, “aquellas imágenes que en el proceso del recuerdo y en el de la narración son más útiles –ese resultado fuertemente simplificador– encuentran fundamento para una

aceptación más marcada y perdurable” (WOHLLEBEN, 2005, p.306). Aún así, cabe tomar en cuenta que en toda existencia, en toda memoria y en toda novela existen “imágenes” de aparente futilidad que desempeñan un papel específico dentro de un proceso secuencial, y por ello realiza Sebald un tratamiento conjunto de todas ellas en el contexto de la edición, hasta el punto, anota Lise Patt, de emplear “el polvo y la luz de la máquina xerox” para reducir “imágenes presumiblemente más detalladas a masas de indiscriminados grises plomizos” (PATT, 2007, p.49). Dicho de otro modo: el mínimo común denominador de todas las imágenes, ya cumplan un cometido fundamental, ya uno accesorio, es su conversión a la austera escala de grises de una edición convencional, y es gracias a este “tono medio” o tabula rasa que las fotografías extraídas de la prensa llegan a equipararse visualmente a las tomadas por el propio autor o las deterioradas por el tiempo a las más recientes. Las diferencias de calidad desaparecen en aras de una uniformidad plástica que es, en realidad, simbólica, pues todo elemento guarda un sentido en los procesos de reconstrucción de la memoria y en su articulación en forma de relato, y merece por tanto ser considerado en pie de igualdad.

Heiner Boehncke denomina “estética del claroscuro” (BOEHNCKE, 2003, p.52) a esa homogeneidad plástica, y propone aplicar el término al procedimiento narrativo que Sebald emplea para fusionar el pasado con el presente y lo ficticio con lo real, esto es, para unir extremos supuestamente incompatibles. En un ensayo dedicado al pintor hiperrealista Jan Peter Tripp, el propio Sebald proporciona la clave de esa analogía al aludir al trampantojo o trompe-l’oeil, un recurso que consigue “mediante procedimientos comparativamente insignificantes, ya sea mediante ciertas organizaciones perspectivas, ya sea mediante una hábil distribución de la luces y las sombras, extraer de la nada y casi como por ensalmo el llamado effet du réel” (SEBALD, 1998, p.177). Justamente ese “efecto de realidad” es el que aspira a conseguir Sebald, y aunque es cierto que el arte literario suele incorporar desde su origen personajes, lugares y hechos completamente verificables con idéntico fin, lo cierto es que que la concurrencia de imágenes fotográficas complica sobremanera la cuestión: el peculiar carácter de la fotografía –el hecho de actuar como

registro de algo o de alguien que estuvo efectivamente ante la cámara—inserta un componente notarial en medio de relatos que suelen ser -pura ficción, contribuyendo así a desdibujar los límites entre lo veraz y lo inventado, entre lo biográfico y lo novelístico. Amparándose en ese “aura” de verosimilitud de la fotografía—al que se añade cierto “aval” etnográfico o historiográfico—, Sebald busca quebrar los muros del espacio literario para incidir con mayor efectividad en la conciencia del lector, de igual forma que las palabras “basado en hechos reales” vienen a reforzar la fuerza de cualquier filme donde aparezcan. Sus relatos protagonizados por seres fracasados, emigrantes forzosos y demás víctimas de la modernidad encuentran en las fotografías un soporte documental idóneo sin que apenas nos detengamos a pensar que ellas mismas, aunque no hayan visto modificado su contenido gráfico, están cediendo gran parte de su propia carga de “verdad”, pues rara vez los retratados, por ejemplo, son en realidad quienes Sebald *dice* que son.

En este sentido, si existe un modelo reputado al que el autor alemán recurre una y otra vez para persuadir a ese lector-espectador de que los hechos narrados pueden pasar por ciertos es el álbum fotográfico, un soporte mnemónico que ha mantenido casi inalterada su estructura desde hace más de siglo y medio. Tres de los cuatro relatos que componen *Los emigrados* se articulan, básicamente, en torno a la descripción de álbumes en los que aparecen cada uno de los personajes que les dan título (“Dr. Henry Selwyn”, “Paul Bereyter” y “Ambros Adelwarth”), permitiendo al narrador referir la circunstancia de esos seres al hilo de las imágenes y haciendo así converger recorrido biográfico y discurso literario de manera no muy diferente al modo en que todo álbum hace coincidir transcurso vital y secuenciación gráfica. Con independencia de un uso diegético, Sebald emplea también ese formato consolidado que es el álbum familiar para demostrar hasta qué punto sus convenciones—los patrones de agrupamiento y reconocimiento social—pueden funcionar como pantalla para ocultar la verdad a los demás, y nada ilustra mejor esta cuestión que un motivo—todo indica que auténtico—evocado por el narrador en “El retorno in patria”, ese *Kriegweihnacht Album* o “álbum navideño de guerra” que el padre de Sebald hizo llegar a su familia en plena invasión de

Polonia<sup>10</sup>. No aparece en él rastro alguno de los crímenes de guerra cometidos por tropas alemanas de toda índole, y de los cuales él mismo fue –siquiera por pasividad– corresponsable, de modo que Sebald sólo alcanza a mostrar un mínimo indicio del drama, la fotografía de una gitana que mira a cámara tras la alambrada con la misma ingenuidad que los indígenas en los peores momentos de la fiebre colonialista. Como sucediera con toda la llamada “segunda generación” alemana de posguerra, sólo esas trazas doblemente borrosas permiten evocar sucesos *inimaginables* y tomar cierta conciencia, a duras penas, de su magnitud. La propia biografía se convierte, así, en un relato permanentemente abierto, en una inmensa amalgama de datos, materiales y procesos de origen diverso y de sentido siempre relativo e incierto.

## Conclusión

Parece claro, en definitiva, que la fotografía es siempre para Sebald una turbadora metonimia, la punta de un iceberg que invita a la indagación y cumple por ello una función epistemológica de primer orden. Aunque sea fragmentaria, precaria y falible, y lejos de simbolizar la muerte (en línea con lo expresado por Roland Barthes, Christian Metz y tantos otros), ella encarna la permanencia, lo perdurable, lo aún audible, siendo precisamente *lo no captado* aquello que se hunde en un mortal abismo de olvido. Más que la ausencia *en* la fotografía, por tanto, la máxima gravedad es la ausencia *de* fotografías, la carencia de cualquier referencia física, y quizá no exista en toda la obra sebardiana ejemplo más bello ni más trágico de este hecho que aquel episodio en el que Austerlitz, un taciturno personaje carente de origen conocido, pugna por “fijar” a toda costa una imagen del pasado pese a no conservar nada tangible, ningún vestigio

<sup>10</sup> Sobre las imágenes tomadas –y conservadas como “recuerdos personales”– por los soldados de la Wehrmacht en el curso de sus campañas militares, Cfr. REIFAHARTH, D. y SCHMIDT-LINSENHOF, V. Die Kamera der Täter. En HEER, H. y NAUMANN, K. (Org.): *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944*. Hamburg: Hamburger Edition, 1995. p. 475-503, así como HÜPPAUF, B. Der entleerte Blick hinter der Kamera. En: *Ibíd.*, p. 504-527.

material del mismo. En su ansia por dotar de rasgos a una madre a la que apenas conoció llega al extremo de pretender encontrarla en uno de los múltiples rostros que pueblan un documental sobre el campo de concentración al que fue deportada, o en una fotografía hallada “entre cartas, expedientes personales, programas y recortes de periódico amarillentos” que, según él, “parecía concordar con el oscuro recuerdo de mi madre” (SEBALD, 2002, p.253). “Parecía concordar”, dice: nada más, pero nada menos para quien persigue una *presentación* física que sacie la *representación* mental, para alguien que busca a tientas el sentido de su existencia entre los escombros de la historia. No otra habría sido la motivación del proyecto literario del propio Winfried Georg Sebald: lo silenciado, lo olvidado, lo no escrito por mano alguna, pero eternamente presente en la vida latente de las fotografías, de cualquiera de ellas.

## Referencias

- BENJAMIN, W. (h.1940). **Libro de los Pasajes**. Trad. Luis Fernández, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005.
- BOEHNCKE, H. Clair obscur. W.G. Sebalds Bilder. In: **Text+Kritik**, München, n° 158. p. 43-62, 2003.
- DUTTLINGER, C. A Lineage of destruction? Rethinking Photography in **Luftkrieg und Literatur**. En: FUCHS, A.; LONG, J.J. (Org.). *W.G. Sebald and the Writing of History*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003. p. 163-177.
- PATT, L. Searching for Sebald: What I Know for Sure. In: PATT, L. (Org.): **Searching for Sebald**, Los Ángeles: Institute of Cultural Enquiry, 2007. p. 16-97.
- PÉREZ, F. J. **Del lado de los cautivos**. *Satisfacciones imaginarias III*. Caracas: Bid & Co., 2007.

ROSEN, C.; ZERNER, H. (1985). *Romanticismo y realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*. Trad. Pilar Vázquez. Madrid: Hermann Blume, 1988.

SCHOLZ, C. But the Written Word is Not A True Document: A Conversation with W.G. Sebald on Literature and Photography. En: PATT, L. (Org.). *Searching for Sebald*, Los Ángeles: Institute of Cultural Enquiry, 2007. p. 104-109.

SEBALD, W. G. **Los emigrados**. Trad. Teresa Ruiz. Madrid: Debate, 1996.

\_\_\_\_\_. **Los anillos de Saturno**. *Una peregrinación inglesa*. Trad. Carmen Gómez y Georg Pichler. Madrid: Debate, 2000.

\_\_\_\_\_. **Vértigo**. Trad. Carmen Gómez. Madrid: Debate, 2001.

\_\_\_\_\_. **Austerlitz**. Trad. Miguel Sáenz. Barcelona: Anagrama, 2002.

\_\_\_\_\_. **Sobre la historia natural de la destrucción**. Trad. Miguel Sáenz. Barcelona: Anagrama, 2003.

\_\_\_\_\_. **El paseante solitario**. *En recuerdo de Robert Walser*. Trad. Miguel Sáenz. Madrid: Siruela, 2007.

\_\_\_\_\_. **Campo Santo**. Trad. Miguel Sáenz. Barcelona: Anagrama, 2007.

SHAFFER, E. W. G. Sebald's Photographic Narrative. En: GÖRNER, R. (Org.). **The Anatomist of Melancholy**. *Essays in Memory of W.G. Sebald*. München: Iudicium, 2005. p. 51-62.

SONTAG, S. A Mind In Mourning. In: **Times Literary Supplement**, p. 3-4, 25 febrero 2000.

\_\_\_\_\_. **Bajo el signo de Saturno.** Trad. Juan Utrilla. Barcelona: Edhasa, 1987.

TISCHEL, A. Aus der Dunkelkammer der Geschichte. Zum Zusammenhang von Photographie und Erinnerung in W.G. Sebalds **Austerlitz**. En: NIEHAUS, M.; ÖHLSCHLÄGER, C. (Org.). *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Berlin: Erich Schmidt, 2006. p. 31-45.

WOHLLEBEN, D. **Schwindel der Wahrheit.** *Ethik und Ästhetik der Lüge in Poetik-Vorlesungen und Romanen der Gegenwart*. Freiburg: Rombach, 2005.