

W.G. Sebald 1944-2001

Descripción de la desdicha

José María Pérez Gay

Winfried Georg Sebald es uno de los autores alemanes más interesantes de los últimos tiempos. Heredero de Elias Canetti y de Walter Benjamin, sus libros son inclasificables: novelas, ensayos filosóficos, documentos de una época. Enigmático como las fotos que a menudo aparecen en sus libros, Sebald depara a quien se adentre en su obra una cita con la inteligencia.

La noche del viernes 14 de diciembre de 2001, en una curva de la carretera rumbo a Norwich, al norte de Inglaterra, Winfried Georg Sebald perdió el control de su automóvil en la niebla y se proyectó al vacío. Winfried Georg, Max como le llamaban sus amigos, se convirtió en menos de doce años (1987-1999) en uno de los escritores alemanes más conocidos y leídos; sus lectores se multiplicaron y la crítica internacional celebró la traducción de *Descripción de la desdicha* (1985), *Del natural* (1988), *Vértigo* (1990), *La patria terrible* (1991), *Los emigrados* (1992), *Los anillos de Satumo* (1995), *Huésped en una casa de campo* (1998), *Historia natural de la destrucción* (1999), *Austerlitz* (2001) y *Campo Santo* (2003), ensayos póstumos. Un verdadero alud de reseñas elogiosísimas se publicó en todos los medios literarios europeos. Sebald impulsó un género literario inclasificable, que va desde la *non fiction novel* hasta la crónica ficticia de personajes reales y sus biografías: una pasión por los materiales auténticos, las fuentes confiables, las fotografías de la época y las monografías históricas.

Winfried Georg Maximilian Sebald nació en Wertach, provincia de Allgäu, al sur de Alemania, el 18 de mayo de 1944. Estudió germanística y literatura comparada en Friburgo, Suiza (1963-1966) y se doctoró en la Universidad de East Anglia (1972), Inglaterra, con un trabajo sobre el mito de la destrucción en Alfred Döblin, el novelista berlinés. Max Sebald abandonó Alemania a los veinte años, lector de alemán en la Universidad de Manchester (1966-1968), fundó en 1989 con la invaluable ayuda de Michael Hamburger, traductor de Hölderlin, Rilke y Paul Celan al inglés, el British Center of Literary Translation. Durante treinta años fue profesor de literatura alemana en la Universidad de East Anglia, en Norwich.

Sebald es un autor de lecturas, mucho más que cualquiera de sus contemporáneos. Si, como quiere Arthur Schopenhauer, los hechos de la historia son sólo configuraciones del mundo de las apariencias —y la verdadera realidad se compone de las biografías individuales—, Sebald hizo de ese principio el pendón de su obra: las

biografías individuales se oponen y se imponen a una historia infinita, cuya sola enumeración de hechos registrados la vuelve inenarrable.

Recuerdo muy bien todavía aquella tarde gris y oscura, cuando caminaba por los pasillos del aeropuerto de Kloten, a una cierta distancia y detrás de un señor entrado en años y de baja estatura, rumbo al avión que nos debía llevar a Londres. Muy pronto me di cuenta de que ese individuo no podía ser otra persona que el autor de la novela *Auto de fe*. Era el otoño de 1970. A pesar de que en esos meses sólo conocía a Canetti por una fotografía del tamaño de un sello postal en la contraportada de un libro, el modo como llevaba la cabeza sobre los hombros no dejaba duda: me obligaba a reconocerlo de inmediato.

Por un azar en verdad literario, me senté a su lado en el avión y entablamos, no sin cierto atrevimiento de mi parte, una conversación que nos reveló una cercanía todavía más increíble: habíamos vivido en la misma parte de Manchester, en Londres; Canetti en Burton Road, yo en Kingstonroad.

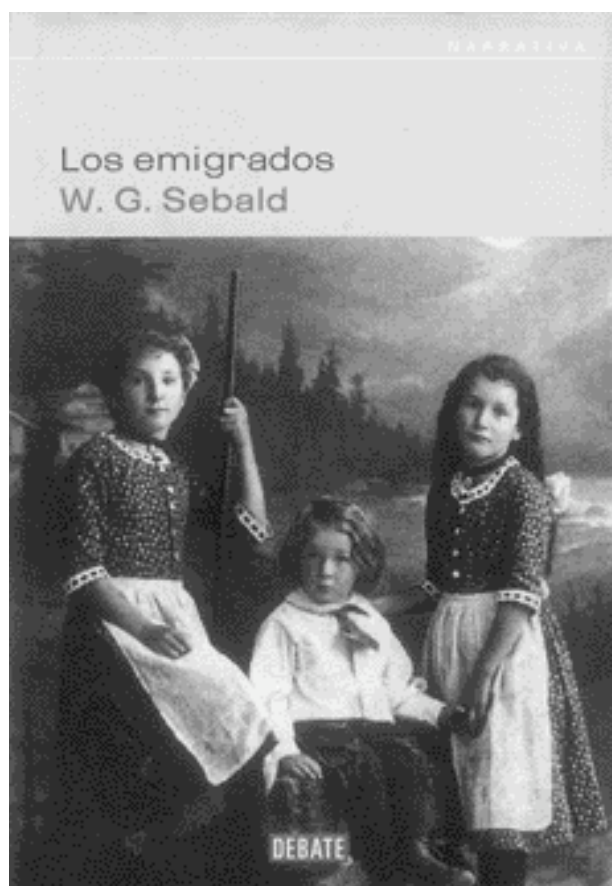
—Si dejamos a un lado los años que han pasado entre 1912 y 1966 —dijo Canetti—, usted y yo vivimos a no más de veinte pasos el uno del otro.

Cuando las luces de Londres brillaban a lo lejos, Canetti me contó la historia de la muerte de su padre, en la casa de Burton Road que, siete años después, encontré en la primeras páginas de *La lengua salvada*, uno de los capítulos más conmovedores que conozco en la literatura contemporánea. El odio de Elias Canetti a la muerte y sus

emisarios se escribió letra a letra en un niño que, más allá de las cosas de la vida diaria, vio caer a su padre fulminado por un derrame cerebral; desde entonces Canetti le declaró la guerra al poder devastador de la muerte.

Hacia finales de 1994, W. G. Sebald escribió este texto como un homenaje a Elias Canetti, quien había muerto unos meses atrás. Debo confesar que cuando lo leí no sabía quién era Sebald ni, mucho menos, conocía su obra. Hace nueve años, en México, durante el coloquio *La geografía de la novela*, al que convocó Carlos Fuentes, un comentario del novelista sudafricano J.M. Coetzee sobre *Vértigo* me reveló la existencia de W.G. Sebald. Me apenó mi ignorancia. El ensayo de Susan Sontag en la revista *Nexos*: “Un narrador del futuro” volvió a despertar mi curiosidad. Una tarde, en el aeropuerto de Munich, compré sus libros y, tras varias e infructuosas tentativas, me hundí en su lectura. Leí con pasión *Al natural*, *Descripción de la desdicha*, *La patria increíble*, *Vértigo*, y enseguida, con un deslumbramiento creciente, uno de sus mejores libros: *Los emigrados*, después conocí *Los anillos de Saturno*, *Hospedaje en una casa de campo*: sus ensayos sobre Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser y otros; *La historia natural de la destrucción*, en alemán *Lufkrieg und Literatur* (Guerra aérea y Literatura) y su última novela, *Austerlitz*. Sus artículos y anotaciones de viaje prueban la hostilidad que sentía por su patria, Alemania, la lucidez casi intolerable de un joven que nunca regresó a su casa. Ya que su oficio era comprender, escribió varias obras para darse cuenta de por qué, según el crítico Heinrich Detering, nunca había regresado a Alemania. “Todavía”, dijo hace nueve años en una entrevista, “sigo empeñado en la atormentada tarea de que los hombres desaprendan el odio”.

A finales de la década de 1970, Sebald publicó un libro notable: *Carl Sternheim, crítico y víctima de la era guillemina*, una suerte de calle oscura transitada sólo por los fantasmas autoritarios de la Alemania imperial. Entre sus contemporáneos judío alemanes, Carl Sternheim (1878-1942), un dramaturgo expresionista, ensayista y crítico social fue siempre una figura incomprensible y a veces tenebrosa. Sternheim era un fugitivo del “mundo del dinero judío de las grandes ciudades”, que trasladaba su odio de sí mismo al mundo de su propia familia judía, aunque en realidad nunca se instaló en el mundo de los alemanes. Su padre, un acaudalado banquero judío —asimilado y editor de un periódico muy influyente— había roto con la tradición judía; se casó con una mujer de religión protestante y bautizó a sus hijos. “Mis padres se entendían de modo sorprendente y estaban muy conscientes de que esa época, en la Alemania de 1855, no podía compararse con ninguna otra en ninguna parte del planeta” —escribió en el fragmento de autobiografía: *Europa antes de la guerra en la historia de mi vida* (1936).

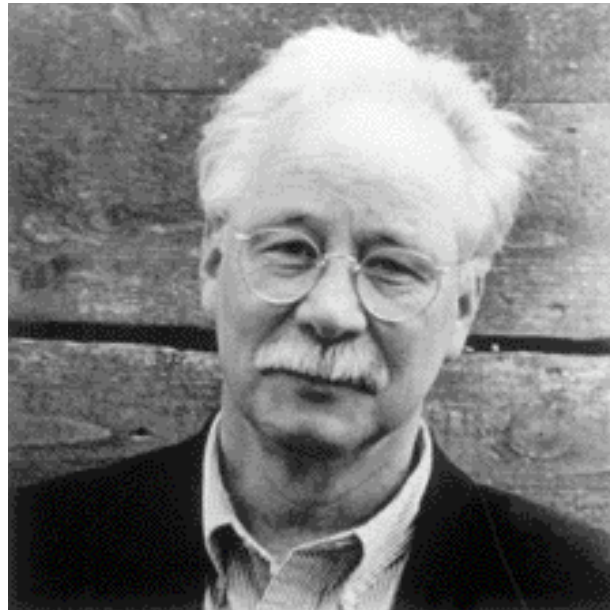


Sebald se dio cuenta que Sternheim procuraba envilecer a sus personajes judíos; por ejemplo Mandelstam en la obra *Los pantalones* (1910), un personaje débil y sometido, maestro de la astucia y la intriga, niega ser judío y habla mal de los judíos. “Soy alemán, no me interesa criticar a los judíos, pero lo mejor es el Mar Rojo entre ellos y yo”. En su exagerada devoción por Wagner, Carl Sternheim, como el austriaco Otto Weininger, es uno de los máximos exponentes del odio que sienten los judíos por sí mismos (*Juden Selbsthass*). En su obra *La cruz de hierro* (1898-1902), Krehahan, el alcalde del pueblo, se opone a la boda de Adelheid, su hija, con un joven cuyos antepasados eran judíos:

—¡Ni aunque fuera millonario! —dijo Krehahan—. La familia es imposible ¡ese nombre! Su abuelo era judío. ¿Debemos someternos a la burla descarada de la gente? ¿Quieres que tus hijos lleven la señal de Caín?

Quizá Sternheim, afirma Sebald, habla aquí desde el fondo de su propia experiencia; a principios del siglo xx contrajo matrimonio con una dama católica de Renania; Jesús, “el redentor cristiano”, cobró una importancia definitiva en sus primeros poemas y obras de teatro: una mística del sufrimiento y el arquetipo del poeta como el verdadero mesías. Nadie más antisemita que Carl Sternheim, el escritor judío. En *El candidato* (1914), Sternheim describe a un político judío cortesano, tramposo, intrigante y traidor y lo enfrenta a la fuerza y la honestidad de los prusianos. Sin sospecharlo, Sternheim describió aquí a un futuro político nacionalsocialista alemán; una vez más se anticipó al terror que lo exterminaría, el candidato es el futuro personaje de Heinrich Mann, en su novela *El súbdito* (*Der Untertan*).

Un narrador llamado W.G. Sebald, tan real o ficticio como el autor y sus personajes, es el protagonista permanente de sus ensayos y novelas, cuyo tema obsesivo es la protección del pasado y el refugio del exilio. ¿Por qué razón Sebald se hundió en el mundo de la cultura judeoalemana sin ser judío? ¿Qué buscaba? En los ensayos que ha dedicado a la literatura austriaca: *Descripción de la desdicha* (1985) y *La patria increíble* (1991), Sebald subraya que las visiones individuales de la literatura son las que en verdad cuentan. Su conocimiento y dominio de la cultura austrohúngara provoca a veces perplejidad. Desde el extenso imperio de los Habsburgo, pasando por su anexión al Tercer Reich, hasta la diminuta república alpina de nuestros días, Austria hizo suya la crítica y el juicio moral no sobre los otros sino sobre ella misma y su historia. Las ideas de patria chica (*Heimat*), el amor al terruño, la provincia, el país limítrofe, el extranjero y el exilio son, para Sebald, los temas cardinales de la literatura austriaca de los siglos XIX y XX. Pero la idea de patria chica (*Heimat*) es una constante ineludible, la



W.G. Sebald

tierra firme del sentido común. *Heim* quiere decir en alemán hogar; quien dice *Heimat* describe la patria chica: el lugar del nacimiento, de la lengua materna, de la atmósfera protectora de la infancia; región de la amistad y la seguridad, el estar en casa, el sitio al que debemos regresar siempre, vislumbre de la vida verdadera. El título del libro en alemán es intraducible *Die unheimliche Heimat*: La patria terrible, quien dice *unheimlich* dice desconocido, terrible, increíble, inquietante, siniestro. Sin embargo, la traducción al español: *La pútrida patria*, (Anagrama, 2005) es uno de los despropósitos más enigmáticos —que yo conozca— que suceden al traducir el título de una obra del alemán al español.

La idea de *Heim* es —sostiene Sebald— de origen reciente; comenzó a existir cuando desaparecía, cuando muchos grupos sociales le voltearon la espalda y emigraron, sólo entonces se convirtió en una zona idílica, un punto de referencia y un problema. Mientras más se hablaba de la patria chica (*Heimat*), menos existía.

El Nuevo Mundo apareció por primera vez en lengua alemana en la descripción de los paisajes norteamericanos de un escritor tan *kitsch* como desconocido: Charles Sealsfield (1793-1863) —en realidad se trataba de un judío vienés cuyo nombre verdadero era Karl Postl. Sealsfield puso en claro que la pérdida de la patria chica era algo irreparable; *Los Estados Unidos de Norteamérica*, su libro más leído, no era sino un llamado permanente a la migración. La patria chica y la migración son dos paisajes contrarios. Uno y otro, el idilio de la permanencia y el caminante sin destino, cobraron una importancia decisiva en los escritores judíos. Durante la época de la migración rumbo a Occidente del pueblo judío —como Sebald lo vio en la obra de Leopold Kompert y Karl Emil Franzos— muchos se preguntaron si al llegar a Viena llegaban a la patria chica, o si la habían perdido

Un narrador llamado W.G. Sebald, tan real o ficticio como el autor y sus personajes, es el protagonista permanente de sus ensayos y novelas, cuyo tema obsesivo es la protección del pasado y el refugio del exilio.

en el momento en que abandonaron el *stedtlo* el *ghetta*. Sebald demuestra que todas las historias de los *ghettos* en lengua alemana están llenas de traiciones y ambigüedades; pero tampoco encontró una respuesta en la literatura de *fin de siècle*. De Arthur Schnitzler a Peter Altenberg, de Joseph Roth a Hermann Broch, en el transcurso de los años tuvo lugar un acto de complicada prestidigitación: en la misma medida en que eran conscientes de su propia fragilidad, estos escritores exaltaron la patria chica sólo como un ejercicio previo a su futura emigración.

En los desiertos de la diáspora, los judíos siempre se reconocieron y se confundieron con el país que los había hospedado; pero Austria tuvo desde siempre un lugar privilegiado en su historia. Theodor Herzl, el fundador del sionismo, creyó durante mucho tiempo que Viena podía llegar a ser una suerte de Nueva Jerusalén. Según escribió a finales del siglo quería proponérselo al Vaticano de su época; Herzl estaba dispuesto a llevar a todos los judíos vieneses a la pila del bautismo en la catedral de San Stephan, como prólogo a una utopía política judeocristiana. “Si este extravagante proyecto de reconciliación se hubiera llevado a cabo”, nos dice Sebald, “Austria se habría convertido en la tierra santa”. Desde esta perspectiva puede entenderse el sionismo como un compromiso pragmático entre un escenario utópico y los duros hechos políticos.

Pero este deseo de la prehistoria del sionismo, escribe Sebald, no sólo era un proyecto de Herzl, sino también de los autores judeoaustriacos. No sólo de Karl Kraus que vio antes que todos en el rostro de Viena una alegoría del terror, sino también de Peter Altenberg y Joseph Roth, cuya glorificación sentimental de Austria-Hungría salta a la vista.

El destierro es el tema constante de la literatura judeoalemana desde hace siglo y medio; pero también de *Los emigrados*, *Los anillos de Saturno* y *Austerlitz*, las tres novelas de W.G. Sebald. Las obras de los autores judeoaustriacos mantuvieron el equilibrio entre la convicción y la crítica, y este balance fue uno de los centros de inspiración de la literatura austriaca en su época más productiva.

La nostalgia de una reconciliación de las dos culturas, anota Sebald, se mantuvo viva hasta después de la Primera Guerra Mundial, nadie antes describió más rigurosamente el exilio que Franz Kafka en su novela *El castillo*: la historia de la migración de la familia Barnabás se transforma en un verdadero paradigma, donde los oprimidos se someten al régimen que los extermina.

Por el contrario, Hermann Broch se lanzó a una aventura parecida en el fragmento *Novela de la montaña*, pero no pudo sino convertir a la patria chica, *Heimat*, en un gran mito, que terminó por excluirlo. La ideología de la patria chica (*Heimat*) que se impuso en Austria durante los años treinta significó su perversión: por un lado un provincianismo ciego; por el otro, la denuncia de todo aquel que no perteneciera a ella. El nacional-socialismo hizo de la patria chica, la *Heimat*, un instrumento político muy efectivo.

A partir de este recuento de la literatura austriaca, Sebald vio en la animación del viaje y en el exilio el tema principal de su literatura. Extraña paradoja: un escritor alemán asume la desdicha de los judíos alemanes como si al hacerlo redimiera a la propia nación alemana. Su encuentro con Jean Amery (1912-1978), escritor austriaco y sobreviviente del campo de concentración de Auschwitz, cambió su vida, es la escena original y el detonador. Amery escribió su último libro: *Levantando la mano sobre uno mismo: discurso sobre la muerte voluntaria* y se suicidó el año de 1978 en Salzburgo. Sebald nunca pudo superar esa muerte, vio en Jean Amery el destino de Alemania y de Austria.

La masturbación termina sin orgasmo. El suicida se cansa de ir a la búsqueda de su cuerpo, escribió Amery, las manos ya no se acarician mutuamente, el tren que separa a los amantes ha partido, el silbido sonó muy agudo. El que se queda está solo para siempre. Quien levanta la mano sobre sí mismo, quien se asesina, es señor y, al mismo tiempo, esclavo del tiempo, de su tiempo, el único que aún le importa (...). Quien levanta la mano sobre sí mismo no tiene ya oportunidad de sujetar otra cosa que el tiempo muerto, de alcanzar otro lugar que el campo de escombros y cadáveres de la propia historia... El cariño necrófilo

hacia el propio cuerpo que va a morir puede convertirse fácilmente en decisión redentora de abandonar la empresa (...). La dulce tentación de la vida y de su lógica rodea hasta el último segundo al que está decidido a la muerte voluntaria. ¿Cuántos minutos quedan todavía?

El camino que va del judío Jean Amery al judío Heinrich Heine (1797-1856) no es sinuoso ni distante: ambos ejercen una resistencia melancólica, son militantes de su pesimismo, nómadas urbanos que huyen a ninguna parte. Sebald no sólo conoce el mundo de Heine y de Amery, sino también el de su propio dolor irreconciliable. No es la nostalgia de Alemania lo que conmueve a Sebald: es la vergüenza que padeció siempre ante una nación hundida en la amnesia del exterminio y consumida en la miseria cultural después de la guerra. “Quizá todos ustedes tengan una idea del exilio geográfico” —escribió Heinrich Heine en 1849—, “pero sólo un escritor alemán tiene una idea del verdadero exilio, el que realmente acaba y asesina”. Derribado, Heinrich Heine piensa en aquel río, el tiempo que lo aleja lentamente de esa larga penumbra y del doliente destino de ser hombre y de ser judío. Heine murió el año de 1856 en París; Jorge Luis Borges lo imaginó en *El otro, el mismo*:

La larga postración lo ha acostumbrado
a anticipar la muerte. Le daría
miedo salir al clamoroso día
y andar entre los hombres.
Piensa en las delicadas melodías
cuyo instrumento fue, pero bien sabe

que el trino no es del árbol ni del ave
sino del tiempo y de sus vagos días.
No han de salvarte, no, tus ruisñores,
tus noches de oro y tus cantadas flores.

Ésa es la imagen que gobierna la trilogía del dolor y las tinieblas de Sebald: *Vértigo* (1990), *Los emigrados* (1992) y *Los anillos de Saturno* (1995). El exilio es la suma de la patria chica (*Heimat*) y la desdicha. Aunque Sebald es un emigrado voluntario y no es judío, la pérdida de Alemania significó su destino literario:

No te dejes seducir,
no hay retorno alguno.
La noche llama a tu puerta,
no habrá otro mañana.

En *Del natural, un poema rudimentario* (1988), Sebald se anticipa a sus próximas obras —la negación de un idilio de la naturaleza— y, en éste su primer gran lance, las tres historias apasionadas se oyen un poco anacrónicas, la del pintor Grönwald, la del investigador Steller y la del poeta que regresa a sus orígenes, como muchos años después hace Jaques Austerlitz, desde las estaciones de trenes, regresa a sus orígenes y a su verdadero nombre. La historia de la naturaleza se transforma en Sebald en la historia de la locura de los seres humanos y, al final, en la Historia *tout court*. En ninguna parte de su obra la coincidencia entre la astrología y los caminos de los hombres se vuelve más transparente como en la última parte del poema tríptico: “La noche oscura se despliega y hace una incursión”, un estudio previo a *Il ritorno in*



“La mayoría de las veces me pasaba una o dos horas, con él en su estrecho despacho, que parecía un almacén de libros y papeles...”

patria, uno de los capítulos de *Vértigo*, cuya culminación será *Los anillos de Saturno*. “¿Hasta dónde retroceder para encontrar el comienzo?”. Se pregunta el poeta en busca de su génesis.

Cuando el Día de la Ascensión
del cuarenta y cuatro vine al mundo,
mi madre lo tomó al principio como un buen
[presagio, sin saber
que el frío planeta Saturno regía la constelación
del momento y que, sobre las montañas,
estaba ya la tempestad (...) me llevó pronto a
[imaginarme una catástrofe silenciosa que ocurre
sin que el espectador la perciba.

Su madre había aprendido a conocer el terror, cuando con Winfried Georg Sebald en el vientre presenció, el 29 de agosto de 1943, el bombardeo y el incendio de la ciudad de Nuremberg. Cincuenta años después, su hijo, el escritor, contemplaba en el Museo de Historia del Arte:

Un cuadro de Altdorfer,
que representa a la mujer de Lot
y a sus hijas. En el horizonte,
un terrible incendio
devora una gran ciudad.
El humo asciende del lugar,



“...la escalera que ascendía suavemente, los botones de hierro en forma de avellana a intervalos determinados...”

las llamas se alzan al cielo
y, en el reflejo rojo sangre
se ven oscuras
fachadas de las casas.

Cuando vio ese cuadro por primera vez le pareció como si ya lo hubiera visto alguna vez:

Y poco después,
al atravesar El Puente de la Paz,
casi perdí la razón.

El cuadro de Altdorfer es un jeroglífico. En efecto, cuando desciframos un texto de Sebald emerge una complejidad tan complicada que despierta temor: *une mise en abyme*. Su método condensa el esplendor sublime de la naturaleza con, al mismo tiempo, la barbarie inhumana más voraz: la procreación y la destrucción, el antes y el después de la conflagración genocida del siglo xx. Sebald fija en su escritura en los signos de una pintura medieval, lleva el tiempo presente al tiempo pasado, al caótico ir y venir de la culpa asesina, la historia natural de la destrucción. Sin el recuerdo de su madre frente a la ciudad de Nuremberg en llamas y los bombardeos incesantes, Sebald no habría escrito diez años después *Luftkrieg und Literatur* (Guerra aérea y Literatura), la historia natural de la destrucción. El escritor W.G. Sebald nació bajo el signo de esa destrucción —¿quién no perdería la razón ante tal certeza?— *Del natural* es una materia sin trama: el poema del intercambio mortal entre origen y exterminio.

EL EXTRAÑO HECHO DEL AMOR

La prosa de Sebald es una de las más claras en la literatura alemana de los últimos veinte años; jamás rebuscada ni excesiva, sobria, irónica y misteriosa. *Vértigo* es un libro sin género; quizá sea una novela o, más bien, ensayos de crítica literaria, la crónica de una locura compartida o un reportaje sobre Viena y Venecia. Sus personajes Beyle alias Stendhal, Franz Kafka, Giacomo Casanova, Ernst Herbeck son, en su vertiginoso delirio, autorretratos del autor. La escritura es una suerte de patria chica (*Heimat*) móvil, un contrapeso, un puente de letras entre la desdicha y el consuelo. El título de *Vértigo* en alemán *Schwindel. Gefühle* (*Vértigo. Sentimientos*) encierra una clave. La palabra *Schwindel* quiere decir vértigo y, al mismo tiempo, simulación. *Vértigo* es la crónica de varias simulaciones. El primer capítulo: “Beyle o el extraño hecho del amor” descubre la farsa amoral de Stendhal, su tratado “Del amor” revela a un acróbata de la simulación. *Vértigo* es una solapada novela de amor o una novela sobre el amor. Sebald prepara el

terreno con la cacería de amor de Stendhal, destinada desde siempre al fracaso; con la teoría del amor incorpóreo del doctor Franz Kafka, cuyo emisario, el cazador Gracchus, persigue al narrador en cada una de sus estaciones. El amor en Sebald es como la patria chica (*Heimat*): llegó tarde y ha sido desfigurado y traicionado más de una vez. En Stendhal y en Kafka ha sido débil, indeciso, enemigo de sí mismo, presa fácil de la adulación; en Casanova y Herbeck, incierto, hipócrita, dudoso, inestable.

Un narrador llamado W.G. Sebald se ha puesto a recordarlo como el cazador Gracchus no es sólo un personaje de Kafka, sino también un fantasma de su infancia, al que sorprendió haciendo el amor con Romana, su institutriz. El mismo narrador adulto vive entre fantasmas de un erotismo sugestivo, ya sea en la permanente alucinación de la Reina del Invierno o su doble en la realidad, Luciana Michelotti, la verdadera musa de *Vértigo*. “Ritorno in Patria”, el último capítulo, es el regreso a casa. La crónica del amor es, para Sebald, la crónica de la patria chica (*Heimat*), las dos son quimeras; entre menos las tenga uno, más se les desea. Las acrobacias literarias de Sebald son el elemento vivaz de la historia, la sal que da variedad a cada tema, el diálogo entre las culturas: las coincidencias de nombres y lugares, libros e imágenes, las biografías de Stendhal, Herbeck, Casanova, Hölderlin, Robert Walzer, Ludwig II se entrelazan y confunden con las de Kafka, Grillparzer, Thomas Mann, Franz Werfel, Peter Weiss, Ingerborg Bachmann. La dispersión de la literatura alemana desaparece gracias a un lector como W.G. Sebald, la asamblea de fragmentos es la unidad de su literatura.

KADDISCH PARA HENRY SELWYN,
PAUL BEREYTER Y AMBROS ADELWARTH

Los emigrados es el *kaddisch* (la oración fúnebre de los judíos) para sus personajes, la novela de las personas anónimas, todos son judíos y conservan una relación singular con la historia de los años treinta. *Los emigrados* son la memoria europea y el fin de la cultura judeoalemana. Sebald encontró alguna vez a sus personajes y pasó años escuchando sus historias, visitando sus lugares, conservando sus recuerdos. La primera edición del libro incluyó fotografías borrosas, boletas de calificaciones escolares, tarjetas de visita, recados escritos en facturas de tiendas, cartas de menús, fragmentos de periódicos y boletos de trenes. Todos esos testimonios acreditaron la presencia de los emigrados, sus verdades cotidianas e increíbles. Nunca llegamos a saber quién es W.G. Sebald, el narrador. En alguna parte cuenta que su padre, después de la desaparición del imperio austro-húngaro, emigró de Galicia rumbo a Baviera y ahí se estableció, en la región de Allgäu.



En *Los emigrados* desaparecen los grandes nombres de la literatura como Stendhal o Kafka y surgen los fugitivos y los exiliados. Uno de los rasgos en verdad desoladores de estas historias es la pérdida de la vida diaria, de los parientes y amigos, de los gustos, de las ideas y del idioma materno. La migración es el Dios que al mismo tiempo aplasta a las almas y las enfrenta unas contra otras, pero las salva de la muerte. Ninguno de sus personajes emigró de Alemania a Inglaterra voluntariamente: el doctor Henry Selwyn, Paul Be reyter y Max Ferber por razones históricas y políticas; Ambros Adelwarth, por problemas económicos y financieros. Todos fueron víctimas del Espíritu de la Época, pero Sebald nunca menciona la dictadura de Hitler. La fuerza de estos testimonios —“queda el recuerdo, / no lo destruyan” — radica en que nadie habla del holocausto: el terror habla por medio de ellos. *Los emigrados* no trata de los mataderos y el campo de concentración, sino más bien de los judíos alemanes que salvaron la vida por accidente. Al comienzo del libro encontramos la fotografía de un cementerio, cuyas lápidas revelan nombres que no alcanzamos a leer. Mientras menos claras sus letras, más enigmáticas sus señales.

Los emigrados es también una novela de viajes. El narrador y las personas que encuentra —ya sea por accidente o por que le interesan— se trasladan y atraviesan el mundo. Todos poseen una gran capacidad de observación, un sentido de los detalles más significativos, de los

paisajes y de los objetos, de los usos y de las costumbres de su época. Al principio nos encontramos en Hingham, al norte de Inglaterra, en casa del médico Henry Selwyn, un caballero distinguido, con un sentido del deber y de la puntualidad pasados de moda, quien poco a poco empieza a contar su vida. El doctor Paul Bereyter, un maestro de escuela primaria, a quien el Tercer Reich le prohibió dar clases, porque su madre era mitad judía; a principios de 1934, Paul emigró a Francia y se dedicó con cierto éxito a dar clases privadas de alemán. En esos meses recibió dos cartas donde le informaban de los primeros pogroms en su pueblo y, de modo incomprensible para sus amigos, regresó en 1939 a Alemania, “quizá porque siempre, escribió Sebald, se sintió alemán”.

La noche del 30 de diciembre de 1984, Paul Bereyter —maestro de primaria del narrador— puso fin a su vida tendiéndose en la vía del tren a las afueras de S., “allí donde la vía férrea sale del bosquecillo de sauces —escribió Sebald— describiendo una gran curva para ganar campo abierto”. Max Ferber, el tercer emigrado, es un pintor judío, a quien Sebald encontró en los ruinosos barrios industriales de Manchester, donde vive desde 1942 muy cerca de —por misterioso que suene— un gran jefe de la tribu Masai.

La historia más increíble y milagrosa de *Los emigrados* es la de Ambros Adelwarth, “Majordomus” y “Butler” en casa de la familia Solomon, los banqueros neoyorkinos, eterno acompañante y quizás amante del excéntrico Cosmo Solomon, el hijo único. Ambros Adelwarth, el mayordomo, nos llevó a conocer el barrio judío de Manhattan y del Bronx, el Japón imperial, la ciudad del Cairo durante la época de la colonia inglesa, los centros deportivos de invierno en Canadá y, unos años después, ataviado con túnica y turbante, disfrazado de opulento comerciante árabe, les enseñó a sus lectores Constantinopla o Jerusalén. W.G. Sebald es un narrador culto, cortés y discreto, un verdadero *gentleman*. Nunca les faltó el respeto a sus personajes, se mantuvo siempre a distancia y, sobre todo y ante todo, los dejó hablar.

“Escribí sobre la melancolía”, anotaba Robert Burton hace trescientos setenta años, en su libro *Anatomía de la melancolía*, “para no caer en su trampa y hundirme sin remedio, porque no hay peor veneno que esa tristeza”. Los personajes de *Los emigrados*, *Los anillos de Saturno* o *Austerlitz* son melancólicos profesionales, pero casi todos evitaron o han evitado el abismo. Sebald, solitario y además solidario, conoció, como todos los alemanes de su generación, los usos y abusos del olvido, de la memoria prohibida. En este sentido, es un médico de la memoria. Su honor es cuidar las heridas, verdaderas heridas. Así como el médico debe actuar sin atarse a las teorías médicas, porque su paciente está enfermo, Sebald escribió impulsado por sus historias, para restaurar la memoria de los emigrados y los fugitivos.

LOS ANILLOS DE SATURNO

¿UNA NUEVA ESTÉTICA DE LA RESISTENCIA?

Los anillos de Saturno, *Una peregrinación inglesa*, la otra novela, resume y explica su trama en el epígrafe de Joseph Conrad —la cita de una carta a Marguerite Poradowska— que precede a la novela:

Hay que perdonar a esas almas infelices que han elegido hacer la peregrinación a pie, y que caminan por la ribera mirando sin comprender el horror de la lucha y la profunda desesperación de los vencidos.

Pero la peregrinación de Sebald no es un recorrido por la tierra baldía del Apocalipsis, consumida por el fuego, las tempestades y los hombres, no es tampoco el demonio de la solución final (*Endlösung*). Aquí brilla el sol y las aguas son diáfanas, el color blanco de las velas desplegadas, la claridad de los palacios, el resplandor de los colores de la seda. Aquí existen también los otros individuos. Al final, el peregrinaje de Sebald tiene un punto de llegada: sus santos y rebeldes seculares: Thomas Browne y Joseph Conrad, Edward Fitzgerald y Roger Casement, que se negaron a incluir en su arte la devastación. Es su recorrido por el Hades —por los infiernos— y el tercer volumen de su estética de la resistencia, como llamaba Peter Weiss a su propio proyecto literario.

Los anillos de Saturno son, sin duda, un homenaje al quinto emigrado, Michael Hamburger, el poeta y traductor de Hölderlin y Paul Celan al inglés —entre muchos otros—, que vive desde hace casi cuarenta años en Inglaterra. Aquí, Max Sebald se encuentra consigo mismo:

¿Cómo es que uno se ve a sí mismo en otra persona y cuando no es a sí mismo ve entonces a su predecesor? No mucho más extraño es que yo haya franqueado la aduana inglesa por primera vez treinta y tres años más tarde que Michael, que ahora mismo piense en abandonar mi profesión docente como él ha hecho, que él se atormenta con la escritura en Suffolk y yo en Norfolk, que ambos dudemos del sentido de nuestro trabajo y que ambos padezcamos de una alergia al alcohol. Pero lo que no me puedo explicar es por qué ya en mi primera visita en casa de Michael tuve la impresión de vivir o haber vivido en su casa y de haberlo hecho todo como él.

Sin embargo, el Hades de Peter Weiss no es sólo el pantano del infierno —es también un imperio en el cual reina Mnemosine, el imperio del artista que —en memoria de los muertos— no le teme a la cercanía de la muerte.

Sí, los héroes de Sebald son melancólicos muy diestros, pero se obstinan con el abismo oscuro de su desdicha. El vacío permanece. Sin embargo, quien como Sebald dibuje sus siluetas de modo tan intenso, tiene

también la idea de un mundo más humano. La utopía consiste en la lucha maníaca por darles forma a los seres exterminados, darles espacio a los desconocidos, arrancarles sus historias anónimas, sus significados. En efecto, la melancolía sebaldiana es una categoría de la resistencia, no tiene nada que ver —como escribió en el prólogo de su primer ensayo— con la idolatría de la muerte.

HISTORIA NATURAL DE LA DESTRUCCIÓN

Durante el otoño de 1997, W.G. Sebald ocupó la cátedra de literatura y poética de la Universidad de Zürich. En la primera lectura narró la descripción que hizo el crítico Carl Seelig sobre una excursión al campo —en el verano de 1943— con el escritor Robert Walzer, por ese entonces paciente en un manicomio. La excursión tuvo lugar precisamente el día en que los Aliados bombardearon la ciudad de Hamburgo, y casi la borraron del mapa. Los recuerdos de Seelig —que nada tenían que ver con ese encuentro fortuito— le abrieron a Sebald una perspectiva desde la cual contemplar el horror de esos años. “A pesar del intenso trabajo para superar nuestro pasado más reciente”, escribió Sebald durante su cátedra de Zürich, “los alemanes somos un pueblo sin tradición y ciego ante la historia”. Sebald habló entonces de la incapacidad de toda una generación de autores alemanes para escribir sobre lo que habían contemplado y vivido: la destrucción aérea de Alemania.

Después de 213 ataques aéreos, el puerto de Hamburgo quedó reducido a escombros. Entre 1940 y 1941, ciento doce bombardeos liquidaron a 1,751 personas. Los 65 ataques entre 1944 y 1945 mataron en total a 5,390 personas. Si olvidamos las ofensivas con las tormentas de fuego del verano de 1943, los resultados de la devastación llevada a cabo por la flota angloestadounidense fueron bastante pobres —comenta Jörg Friedrich—, pues se limitaron a un 0.31 por ciento de la población registrada antes de la guerra. Debemos tomar en cuenta que se lanzaron 1.7 millones de bombas, una por habitante, para destruir a las baterías anti-aéreas de Hamburgo. En ningún lugar se efectuó un despliegue de tales dimensiones durante la Segunda Guerra Mundial.

Las 40,000 víctimas de los bombardeos de Hamburgo, en julio de 1943, son junto con las de Dresde, Tokio, Hiroshima y Nagasaki, la aniquilación masiva más alta desde la invención de las armas. Borraron de un solo soplo mortal la vida en esas ciudades. En la guerra del fuego, en la guerra nuclear, no corrió demasiada sangre —escribió Friedrich. Los médicos de Hamburgo informaron que en el huracán de fuego que arrasó la ciudad, cientos de personas fueron encontradas desnudas en las calles:

Su piel tenía un tono marrón, el pelo se mantenía, los poros de la cara estaban húmedos y con una especie de costras. Los que salían del sótano a la calle —afirma Friedrich— se detenían después de unos pasos y se lanzaban al suelo protegiéndose con el brazo para no respirar el aire caliente.

En 1943, los bombardeos dejaron en Alemania 400 millones de metros cúbicos de escombros, 43 millones correspondían a Hamburgo, pero la ciudad no quedó irreconocible, como quedaron destruidas Colonia, Düren, Nuremberg, Kassel y Würzburg. En la noche del 18 de agosto de 1944, la ciudad de Bremen sufrió el ataque más encarnizado de la guerra, el bombardeo 132 con tormentas de fuego: en 34 minutos se arrojaron 68



“Lo más inquietante, sin embargo, me parecieron las puertas y portales de Terezín...”

minas, 10,800 bombas de fósforo y 108,000 incendiarias de racimo. En ese día 49,000 personas se quedaron sin techo, 1,054 murieron.

Sin embargo, Sebald señaló también cómo esa herida seguía abierta en la siguiente generación, sólo Heinrich Böll, Hans Erich Nossak y Alexander Kluge lograron consignar el caos y la ruina. Ningún escritor daba noticia de los bombardeos que acabaron con Alemania, los últimos cálculos revelan un total de trescientos mil muertos. “Nuestra propia culpa”, escribió Sebald, “nos impidió darnos cuenta de la destrucción de nuestras ciudades; después del terror que sembramos en Europa era imposible levantar la vista y contemplar nuestra propia devastación”. A principios de la posguerra, ¿cómo describir la catástrofe de un país, cuyo sistema político había preparado y llevado a cabo la Solución Final (*Endlösung*), el exterminio de 6 millones de judíos?

La actitud de los Aliados tampoco era enteramente revisible. Cualesquiera que fuesen las sorpresas que les reservaba el futuro, nadie imaginó que los planes del mariscal del aire británico, Arthur Harris, hundirían al Tercer Reich en un mar de sangre y fuego. Para el químico John Fieser, la bomba incendiaria adherente era un problema científico, había que poner el aire en movimiento y el fuego iba a expandirse con toda rapidez. A principios de 1942, las fuerzas aéreas norteamericanas no disponían de muchas bombas incendiarias. Fieser las tuvo listas a principios de abril de ese año. Sin embargo, cuando los norteamericanos empezaron a bombardear Alemania en agosto de 1942 junto con los británicos, las bombas incendiarias se sustituyeron por bombas altamente explosivas, los bombardeos nocturnos, por los diurnos y los bombardeos de zonas, por los de alta precisión. En el año 2003, no existía todavía en Alemania o en Gran Bretaña un museo dedicado a los bombardeos sistemáticos sobre la población civil alemana en sus hogares, ni tampoco un sitio que nos permitiera juzgar esos bombardeos como crímenes de guerra condenados por las leyes humanitarias internacionales.

Hacia 1942, 37,000 toneladas de bombas cayeron sobre Alemania, sobre todo de noche y en zonas residenciales. De acuerdo con un documento fechado el 5 de octubre de 1942, Charles Portal, comandante de las fuerzas aéreas británicas, quiso aumentar la cantidad de bombas a 1,250,000 toneladas durante el año siguiente. El Estado Mayor Británico calculó que, con esa cantidad, se podría llegar a exterminar a un millón de civiles, lesionar gravemente a otro millón y dejar a veinticinco millones sin casa, vestido ni sustento. El Ministerio Británico del Aire rogó que se abstuvieran de hacer este tipo de cálculos:

Resulta verdaderamente innecesario que en cualquier documento sobre nuestros planes de guerra aérea se men-

cionen aspectos contrarios a los principios del derecho internacional como pueden ser éstos, y contrarios a las declaraciones hechas por el Primer Ministro, según las cuales no debemos emplear los bombardeos para sembrar el terror entre la población civil, ni siquiera a modo de represalia. En otras palabras, comentaba Sebald, resultaba inútil decir la verdad.

El ataque a Hamburgo fue excepcional, Harris siempre estuvo orgulloso de ese bombardeo, porque marcaba, según él, el principio del fin del Tercer Reich. Se trató de un asesinato masivo de gente inocente, aprobado por las más altas instancias militares, pero contrario a todas las leyes internacionales. Cuando los equipos de rescate se abrieron camino rumbo a los refugios anti-aéreos presenciaron escenas que recordaban a la de los judíos sacando cadáveres de otros judíos de las cámaras de gas. “Vimos pilas de seres humanos entrelazados, muertos a causa del humo y los gases, apretados contra los respiraderos y las puertas fortificadas”, escribía Peter Englund en su análisis de los bombardeos. En Hamburgo murieron 152,000 personas. En su novela *El hundimiento*, Hans Erich Nossak ha sido el único escritor alemán que describió la tormenta de fuego sobre Hamburgo.

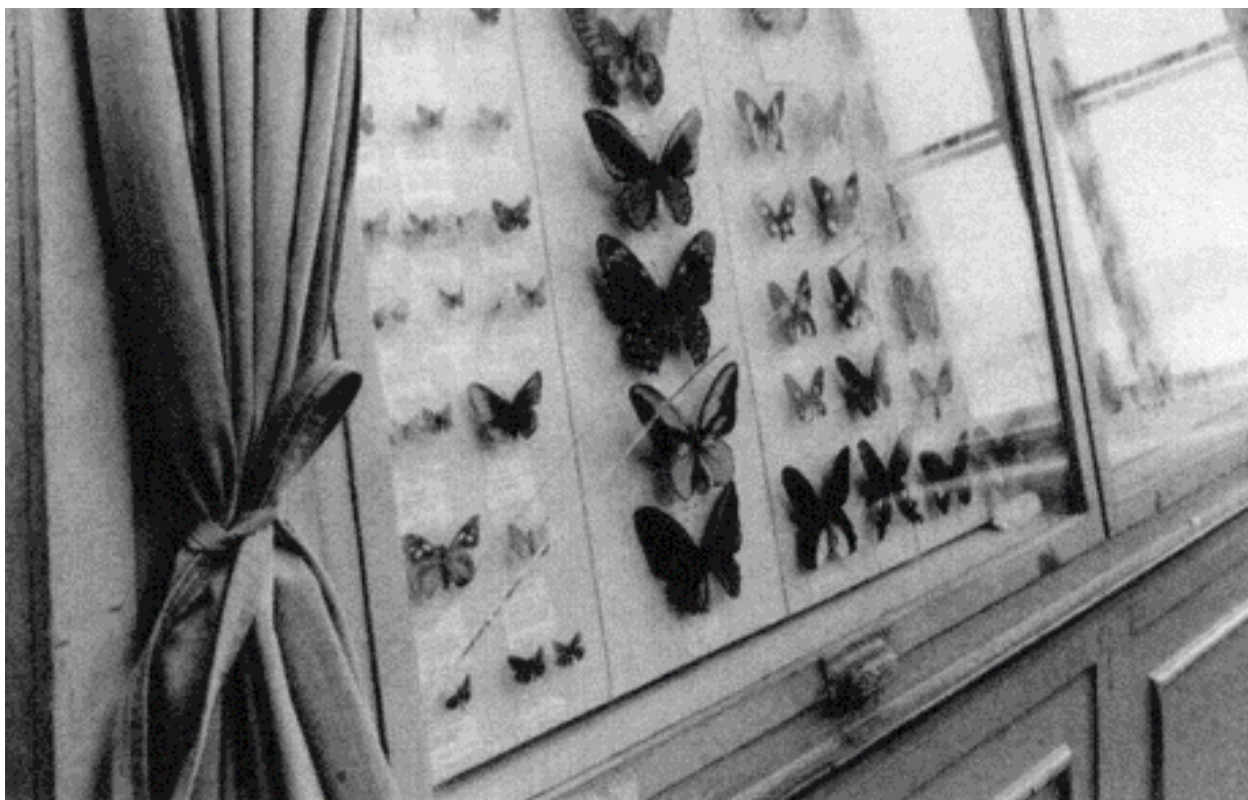
Freeman Dyson, uno de los físicos más importantes del siglo XX, fue contratado en su juventud como empleado civil en la oficina del mariscal Harris. Dyson trabajaba de analista de operaciones cuando dieron la orden de bombardear Hamburgo y provocar la tormenta de fuego en la ciudad. Tuvo acceso a toda la información sobre el ataque aéreo y sobre los demás ataques a las zonas residenciales que el Alto Mando ocultó al pueblo británico. Dyson vivió ese terror en silencio:

Permanecí en mi oficina hasta el final, calculando con todo detalle la forma más económica posible de asesinar a otras 100,000 personas. Después de la guerra entendí que yo era igual a los asesinos burócratas que trabajaron con la máquina de la muerte de Adolf Eichmann. La única diferencia es que ellos terminaron ahorcados o en la cárcel, mientras que yo salí libre.

El eco de Sebald con su cátedra en Zürich fue también excepcional, los medios de comunicación alemanes se lanzaron a recuperar la memoria de la guerra, el historiador Jörg Friedrich escribió *El incendio* (*Der Brand*), una obra sobre la guerra aérea en Alemania.

AUSTERLITZ

Nueve meses antes de su muerte —en marzo de 2001— Sebald publicó *Austerlitz*, su última novela. En la estación de trenes de Amberes, el narrador W.G. Sebald



"...había en casi todas las habitaciones del Andromeda Lodge alguna colección de cosas naturales..."

encuentra a Jaques Austerlitz, cuya verdadera obsesión era la historia de la construcción de fortalezas, estaciones de trenes, palacios de justicia, cámaras de tortura, bolsas de valores, óperas, campos de trabajo, manicomios, así como las semejanzas y la familiaridad entre estas construcciones: las huellas del dolor suscitadas por un mundo falso. La última obra que pulió toda su vida abarcaba la cuestión de la higiene en la arquitectura, de los procedimientos penales, del arte curativo del agua, de la partida y la llegada de la luz y la sombra, del vapor y de los gases. Por supuesto: ese proyecto nunca abandonó las celdas de sus ficheros gigantes.

El narrador es un alemán que vive, como W.G. Sebald, desde hace muchos años en Inglaterra, el encuentro de ambos, cuyas afinidades electivas los acercan poco a poco, tiene lugar en salas de espera belgas, en cafés parisinos, en cuartos de estudio londinenses, donde Jaques Austerlitz narra capítulo por capítulo su origen judío recién descubierto. Al igual que las historias de los emigrados, Sebald se opuso a considerar *Austerlitz* una novela. La obra de Alexander Kluge es su único punto de referencia en la literatura alemana contemporánea. *La crónica de los sentimientos* de Kluge es un recuento de materiales —mitad ficción y mitad biografías de varias personas, informes de otros informes, hallazgos inesperados— que van conformando una suerte de reportajes de la desdicha cotidiana.

La historia de Jaques Austerlitz es la del hijo de una actriz judía de Praga, que llega a Inglaterra en un transporte para niños judíos rescatados del exterminio nazi,

y es educado por una pareja de predicadores calvinistas, alumno talentoso en un internado, científico brillante en la universidad, en la madurez de su vida recuerda su origen olvidado y se dedica a buscarlo en Praga, Theresienstadt y París. Pero esta historia no sólo debe ser contada sino rescatada, ordenada, catalogada, arrancada al caos del presente. La espaciosa revelación de la vida olvidada es una parte de la estrategia narrativa, que como un chamán cura el pasado imperfecto, para despertar en una segunda vida como si fuese una reliquia.

Sebald llamaba siempre a Walter Benjamin en su ayuda —su admirado teórico y santo patrono de los coleccionistas— porque en el fondo no es un narrador sino un metafísico de la historia, un virtuoso de los ficheros —del disco duro diríamos ahora—, un imitador de voces, un taquígrafo de la memoria, un conversador encarnado y un archivista. Su método es el de sus héroes: está convencido que tenemos una cita permanente con el pasado, por esa razón fotografía, investiga y recompone sus temas en el sentido de una esperanza: la resurrección del pasado. En el taller de la escritura de Sebald todos trabajan para ese fin. Las borrosas fotografías enigmáticas que acompañan el texto, las preparadas incursiones en la historia de las construcciones y edificios, los planos de elevación de las fortalezas y los planos de los campos de concentración y, sobre todo y ante todo, el alemán que escribe con un tono y una sintaxis de principios del siglo XX, garantizan la resurrección del pasado.

En su enorme fragmento *Libro de los pasajes*, Benjamin afirma que el coleccionista ve al mundo en cada uno

de sus objetos ordenados de acuerdo a un plan sorprendente que el profano nunca entendió ni entenderá. El coleccionista desprende a sus piezas del disparatado curso de la historia —del mundo falso— y las ennoblece al incluirlas en un nuevo orden creado sólo para ellas. Del albañal de la historia emergen alegorías con un sentido secreto: una taza de café y unos timbres postales, así como las imágenes llenas de nostalgia de los habitantes de Theresienstadt —el campo de exterminio— o la puerta y sus arcos que ilustran el informe de Sebald; al deseable regreso del pasado —como tesoro en el archivo del coleccionista— no se le oponen los límites del gusto. Su modo de operación viene de las bibliotecas y de los anticuarios: los ojos de las aves nocturnas, las miradas de los seres humanos, las fortalezas de la Edad Media, la nueva Biblioteca Nacional de París, los métodos de tortura a los que —los nazis— sometieron a Jean Amery, las novelas de Claude Simon, el sonido de la letra A en un pueblo nómada suramericano, y la A de Austerlitz en la vieja mochila del ejército sueco y Ludwig Wittgenstein, Napoleón en la batalla de Austerlitz y los almacenes de las SS nazis en la estación de trenes Austerlitz de París y Fred Austerlitz conocido después como Fred Astaire. Todo un sistema de correspondencias reprimidas, un texto secreto: letras y signos en el cesto de las cosas perdidas.

Al contrario de sus otras novelas —por llamarlas de algún modo— en *Austerlitz*, el narrador en primera persona y su protagonista son sólo al parecer dos personas autónomas, porque Austerlitz piensa y habla como si fuera el doble (*Doppelgänger*) del narrador, y ambos hablan, sienten y piensan como todos los narradores en

primera persona, en todas las obras de Sebald. ¿Es posible escribir un informe en torno a los padres deportados a los campos de exterminio de acuerdo al modelo del amigo de Austerlitz en la escuela: una colección de insectos, ostras y minerales? ¿Es posible regresar a los campos de concentración y exterminio con la curiosidad de un anticuario? El coleccionista reúne las fotografías de las calles empedradas de Praga y las escaleras, los antiguos relojes y las mariposas disecadas como si algo inextricable las uniera, como si emitieran “el gemido de la desesperación”, como si todas esas mismas imágenes tuvieran una memoria y nos recordaran a cada uno de nosotros.

Según la teoría de las correspondencias, todos los ausentes están presentes, los mismos judíos de Theresienstadt de quienes se decía que no fueron asesinados, sino reunidos en compactos grupos en los sótanos y en los techos de sus casas. En el Museo de las cosas perdidas, el genocidio tiene un lugar no muy lejos de las puntas de los cuernos de ciervo. Los muertos, sugiere el guardián del museo, no están muertos, sino que se deslizan a través de espacios entrelazados de acuerdo a una nueva estereometría —espacios iluminados que serían idénticos con la estrategia narrativa de Sebald. A la entrada del Museo de las cosas perdidas está grabada en piedra imán una frase: *Sólo por aquellos que no tienen esperanza nos está dada la esperanza.* U

Las ilustraciones que acompañan este texto pertenecen al libro *Austerlitz* de W.G. Sebald.



“... sus mudas fachadas, detrás de cuyas ventanas ciegas, por mucho que las mirase, no se agitaba ni una cortina”