



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Grau d'Estudis Literaris

Treball de Fi de Grau

Curs 2020-2021

Història, sentit i essència: la poètica de W. G. Sebald

Àlex Moreno Mulet

Tutor: Àlex Josep Matas Pons

Barcelona, 14 de juny de 2021



Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 14 de juny de 2021

Signatura:

RESUM

Aquest treball pretén estudiar l'obra de W. G. Sebald, centrant-se en la seva producció novel·lística: *Vertigen*, *Els emigrats*, *Els anells de Saturn* i *Austerlitz*. L'objectiu és realitzar diverses aproximacions als textos per tal d'analitzar les dificultats amb què es troba el lector, a causa de la forma de les novel·les, a l'hora d'intentar compendiar els grans temes i problemàtiques que plantegen les obres. S'examinarà la relació que hi ha als llibres entre el subjecte i el món i es compararà el corpus de l'autor amb alguns dels elements més característics de la literatura postmoderna. Fet això, es durà a terme un estudi de com s'entenen els conceptes d'història i de record, per acabar discutint si els textos aspiren a arribar a alguna mena de sentit en el món que proposen.

Paraules Clau: W. G. Sebald, *Austerlitz*, *Els anells de Saturn*, Estructura novel·lística, Literatura contemporània.

ABSTRACT

The aim of this dissertation is to study the work of W. G. Sebald, focusing on his four major novels: *Vertigo*, *The emigrants*, *The rings of Saturn* and *Austerlitz*. Following different approaches, the purpose here is to comprehend why it is tough to develop an idea of what the essence of Sebald's work is, due to the texts' specific form. Some aspects analyzed here include the relationship between the subject and the world in the novels, or the way in which terms such as «history» or «memory» are understood. Furthermore, a comparison with some postmodern novels will help to fathom the kind of aesthetic that Sebald is proposing. Finally, some research around the idea of «sense» in the novels and its possibility will complete the study.

Keywords: W. G. Sebald, *Austerlitz*, *The rings of Saturn*, Structure in the Novel, Contemporary Literature.

ÍNDIX

1. INTRODUCCIÓ I QÜESTIONS DE MÈTODE	3
2. LA INCLEMÈNCIA DEL MÓN	7
2.1. <i>Relacions amb el caos: d'ordenar el desordre a resignar-s'hi</i>	<i>7</i>
2.2. <i>La concepció de la història i del record</i>	<i>11</i>
3. LA MIRADA, LA LECTURA I EL SENTIT	19
4. A TALL DE CONCLUSIÓ	25
5. BIBLIOGRAFIA	28

1. INTRODUCCIÓ I QÜESTIONS DE MÈTODE

La raó per la qual aquest treball està dedicat a l'estudi del projecte estètic de W. G. Sebald radica en una intuïció que apareix de manera persistent, durant el procés de lectura, en cadascuna de les novel·les de l'escriptor alemany: el conjunt d'obres de Sebald, així com cadascuna d'elles per separat, oposa una resistència profunda a ser analitzada en la seva totalitat. Davant la pregunta del *què*, la pregunta de *què* és l'obra de Sebald, el lector es troba totalment desorientat. Aquesta és la qüestió per antonomàsia a realitzar a qualsevol creació artística, si partim del fet que aquesta és tal en la mesura que no *diu* tant com *és*, en la mesura que entenem que se sap conscient del procediment que està realitzant. Diu, Paul de Man, a *La resistència a la teoria*: «La literatura es ficción no porque de algún modo se niegue a aceptar la “realidad”, sino porque no es cierto *a priori* que el lenguaje funcione según los principios que son los del mundo fenomenal o que son *como* ellos» (De Man, 1990, 23), de manera que només és fiable sobre el mateix llenguatge; no *diu*, per tant, sobre el món, sinó que *és* en ell, i *diu* (no només, però sí sempre) sobre si mateixa i el que la forma, que és el llenguatge¹.

Llegint les novel·les de Sebald², el lector se sent desorientat perquè no localitza cap centre a partir del qual s'estructuren les obres, cap motivació inicial que marqui l'itinerari que seguiran els personatges; ni tan sols a *Austerlitz*, que sembla tenir com a motor de l'acció el descobriment progressiu de la història de Jacques Austerlitz, pot afirmar-se sense vacil·lació que la raó de ser de la novel·la és explicar la història d'aquest personatge. Si es volgués fer tal cosa, *Austerlitz* seria una obra fallida. Per una banda, el narrador no ocupa un lloc marginal en l'obra: de la mateixa manera que actua, en el transcurs d'aquesta, com a compilador de les converses que té amb Austerlitz, tant la primera part del llibre com la final estan dedicades als seus viatges i a les dues visites que fa al fort de Breendonk, motivades totes dues, per motius diferents, per les seves trobades amb Austerlitz —«Si el nom de Breendonk no hagués sortit a la conversa amb l'Austerlitz el

¹ No significa això que els discursos no literaris sí puguin *dir* sobre el món fenomènic; la qüestió aquí és que la literatura parteix del dubte que això sigui possible perquè es pensa com a llenguatge i, per tant, sap que la relació entre el subjecte i la realitat no és immediata.

² Sobre la qualitat miscel·lània de les obres de Sebald: el mateix autor deia que «Mi medio es la prosa, no la novela» (Shields, 2015, 37) i que feia, senzillament, «prosa narrativa» (Cuscó, 2015, 9), inscrivint-se, paradoxalment, fos conscientment o inconscient, a la tradició moderna de la novel·la, definida a partir de l'agonia com a element definitori del gènere; parlarem, doncs, tot i tenir present la particularitat del cas, de «novel·les» quan fem referència a *Vertigen*, *Els emigrats*, *Els anells de Saturn* i *Austerlitz*.

dia anterior, l'escrit del diari, suposant que m'hi hagués fixat, no m'hauria empès a visitar la fortalesa aquell mateix dia» (Sebald, 2018, 24-25)—, fet que podria llegir-se com un intercanvi de posicions en el qual, en aquests dos moments de la novel·la, seria Austerlitz qui serviria d'excusa al narrador per a parlar de les seves visites al fort de Breendonk i desplegar tots els seus pensaments sobre la Història, la memòria i la mort. Per altra banda, també caldria ser suspicax si es volgués proposar la vida de Jacques Austerlitz com allò central en la novel·la. Què en sabem, d'ell? Podem conèixer alguns dels grans moments del seu relat, però, com sosté James Wood a l'article *Sent East*, «[...] it can't be said that we really know him. A life has been filled in for us, but not a self. He remains as unknowable at the end as he was at the beginning, and indeed seems to leave the book as randomly and as unexpectedly as he entered it» (Wood, 2011, 15). És innegable que Jacques Austerlitz té un paper fonamental en l'obra, però no s'ha d'oblidar que estudiar-lo no és estudiar la novel·la, és a dir, que no és el mateix Austerlitz que *Austerlitz*.

Les novel·les estan atapeïdes de divagacions, de passeigs, de digressions meditatives... A l'hora d'analitzar-los, els llibres de Sebald palesen, a través de la seva forma, que tota investigació que pretengui exposar-ne les idees principals i, d'alguna manera, encabir l'obra en un assaig que versa sobre ella, o bé serà ingènua o bé fracassarà. Pretendre abastar tot allò que conté un text literari és desmesurat: és, d'alguna manera, desitjar que coincideixin mapa i territori —l'estudi de l'obra i l'obra mateixa, respectivament— invertint la idea de Borges a *Del Rigor en la Ciència*. Si l'escriptor argentí parlava d'un mapa engrandit les dimensions del qual eren les mateixes que les del territori que representava, l'anhel aquí és el contrari: empetitir el territori fins a portar-lo a les mides estàndards dels mapes, per tal que sigui llegible i copsable amb un sol cop d'ull. De la mateixa manera que, en Borges, el mapa esdevé inútil —«En los desiertos del Oeste perduran despedazas Ruinas del Mapa» (Borges, 2020, 137)—, l'intent de reduir el territori a la mida del mapa fa que, per les complexitats i contradiccions d'aquell, aquest esdevingui il·legible.

Com ens aproximem a una obra, aleshores? La proposta de Giorgio Agamben a *Què és un paradigma?* es presenta com una de les més adequades. L'estatut epistemològic del paradigma posa en qüestió, argumentarà el filòsof italià, «la oposició dicotòmica entre lo particular y lo universal que estamos habituados a considerar como inseparable de los

procedimientos cognoscitivos y nos presenta una singularidad que no se deja reducir a ninguno de los términos de la dicotomía» (Agamben, 2018, 29). Contra el que atempta Agamben és, com dèiem al principi, contra la idea d'arribar a una totalitat, ja sigui a partir d'una regla marcada *a priori* que es veu constantment confirmada en els casos concrets —mètode deductiu— o a partir d'un conjunt d'exemples que acabaran evidenciant que hi ha una llei que els regula —mètode inductiu—. Si és a partir de «singularitats que no es deixen reduir» que es desplega el mètode paradigmàtic, aquest es desenvoluparà a partir d'exemples concrets que no busquen ser representants d'una regla indiscutible, de manera que totes les «regles» que es formin com a conseqüència d'un paradigma no exclouran qualsevol paradigma format per un exemple diferent, ja que serà a partir dels casos concrets que s'enunciarà la seva regla, i no *a priori*. Per tant, cap exemple representarà una idea immutable: «La idea no es otro ente presupuesto a lo sensible ni coincide con este: es lo sensible considerado como paradigma, es decir, en el medio de su inteligibilidad» (2018, 37). La superació del dualisme particular/universal, llavors, és possible perquè el paradigma «nunca está ya dado [com la llei, com la regla *a priori*], sino que se genera y produce»; aleshores l'exemple, per tal de fer això, «debe ser suspendido de su función normal; y sin embargo, es justo a través de este no-funcionamiento y esta suspensión que puede mostrar cómo funciona el sintagma y permitir la formulación de la regla» (2018, 34-35).

Era necessari indicar això ja que, si vertaderament volem aproximar-nos a l'obra de Sebald, convé diferenciar quan se la compara amb una altra per tal d'aprofundir en una de les problemàtiques que presenten les seves novel·les, i quan una cita és portada a l'estudi per a corroborar un argument que, encara que parteixi del text de Sebald, pot no tenir cap relació amb les discussions que en l'obra es desenvolupen. A manera d'exemple: molts aspectes treballats en les obres de Sebald també ho són, com veurem, en els textos de pensadors com Walter Benjamin o Michel Foucault. Al quart capítol d'*Els anells de Saturn*, a partir del coneixement que el narrador té dels quadres de diversos pintors sobre batalles navals, s'arriba a la següent reflexió: «[...] per al govern anglès, [...] la batalla de Solebay va suposar el preludi del llarg període d'hegemonia als mars, gràcies potser únicament al caprici del vent i de les ones del dia dels fets» (Sebald, 2020, 86-87). Per un altre costat, Foucault, en el seu estudi sobre la història dels historiadors i la «història efectiva», afirma que aquesta última fa emergir l'esdeveniment per allò que té d'únic —

de «singular», pensant amb Agamben—, i que aquest no és un tractat o una batalla, sinó una relació de forces invertida, per tot seguit afegir:

Les forces que es troben en joc en la història no obeeixen ni a una destinació ni a un mecanisme, sinó més aviat a l'atzar de la lluita. [...] Apareixen sempre en l'atzar singular de l'esdeveniment. [...] Creiem que el nostre present es recolza sobre intencions profundes, sobre necessitats estables; demanem als historiadors que tracten de convèncer-nos. Però el veritable sentit històric reconeix que vivim, sense referències ni coordenades originàries, en mirades d'esdeveniments perduts (Foucault, 2003, 269-270).

La relació Sebald-Foucault és evident, i de les concepcions de la història dels dos autors se'n pot establir un diàleg ben interessant. Ara bé: si el text de Foucault només és dut aquí per donar validesa a l'afirmació que trobem a *Els anells de Saturn*, l'únic que s'està fent, sigui més o menys encertadament, és assenyalar una coincidència en el text de Sebald i el de Foucault; no s'està parlant de l'obra del primer, sinó que s'està volent ratificar que la idea enunciada a la novel·la, en ser semblant a la d'un altre autor, és més veraç o, si es vol, apunta cap a una universalitat. En canvi, si el fragment de la novel·la es pren com un exemple que pot fer intel·ligible un paradigma, i la problemàtica que abasta aquest dialoga amb el fragment de Foucault, ja no se cerca només donar-li credibilitat a l'afirmació d'*Els anells*, sinó que, des d'un enfocament diferent, es pensa allò que s'està discutint en la novel·la. Aquí, l'aportació del text de Foucault no apareix com una *explicació* al text de Sebald; no s'afirma implícitament, per tant, que un assaig pot esclarir allò que una obra literària diu foscament: la forma d'enunciar de la novel·la no és capriciosa, sinó un intent d'apropar-se a una qüestió difícil de copsar —que tot sovint té a veure amb el llenguatge; d'aquí l'interès per l'obra literària, en la mesura que discuteix sobre la mateixa naturalesa del llenguatge.

El fragment citat, alhora, ens fa notar una peculiaritat de l'obra de Sebald: aquest —com tants d'altres—, més enllà de les cinc o sis pàgines en què es desenvolupa, és «irrellevant» —si entenem que la rellevància depèn de la importància del fragment en la trama narrativa—; tanmateix, el que succeeix en la lectura —i és *Els anells de Saturn* l'obra en què es desenvolupa això més radicalment— és que únicament es van acumulant al llarg de les pàgines situacions, converses i anècdotes tan «irrellevants» com la del fragment. Desenvoluparem més endavant que generen les obres a partir d'aquest amuntegament de fets i de sabers suposadament intranscendents, però ja s'entreveu aquí que el que sí és recurrent és aquesta manera de narrar, que no només estableix unes dinàmiques i

significacions pròpies, sinó que manifesta la descreença que hi ha en l'obra de Sebald de presumir que es poden trobar unes regles que organitzen el món.

2. LA INCLEMÈNCIA DEL MÓN

[...] no existe un átomo de verdad en la típica, pero errónea, expresión francesa «tout comprendre c'est tout pardonner» (Hobsbawm, 2020, 15).

«What was it that so darkened our world?». I l'Elias li va respondre: «I don't know, dear, I don't know» (Sebald, 2018, 74).

2.1. Relacions amb el caos: d'ordenar el desordre a resignar-s'hi

Sobrevola tota l'obra de Sebald el silenci del poble alemany sobre allò que ocorria durant el Tercer Reich. Es desprèn dels seus textos que milions de persones no només van sotmetre's a una amnèsia autoimposada un cop acabada la Segona Guerra Mundial, sinó que des de l'Últim Imperi, i segurament des d'abans, a Alemanya hi havia una prohibició tàcita de parlar d'un seguit de temes polítics i socials. Max Ferber, el protagonista de l'últim relat d'*Els emigrats*, li parla al narrador sobre l'oncle Leo, l'únic familiar seu a qui va sentir parlar «sobre el llamado estado de cosas»³ (Sebald, 2015a, 207). Aquest li ensenyava el 1936 al pare de Ferber una fotografia dels diaris del 1933, en què es mostrava la crema de llibres a la Residenzplatz de Würzburg. Podem llegir:

Mi tío calificó aquella fotografía de falsificación. La quema de libros, dijo, tuvo lugar ya entrada la noche del 10 de mayo, e insistió en el dato: ya entrada la noche del 10 de mayo tuvo lugar la quema de libros, y puesto que a aquellas horas reinaba la oscuridad y por tanto era imposible sacar una foto que valiera para algo, habían cogido, dijo el tío, y sin más miramientos habían copiado en la imagen de otra concentración cualquiera delante de la Residencia una potente nube de humo y un negrísimo cielo nocturno. El documento fotográfico publicado en el periódico, por consiguiente, era una falsificación. Y del mismo modo que ese documento era una falsificación, dijo el tío como si lo que había descubierto fuera la prueba decisiva, todo era una falsificación

³ No és anecdòtic que l'únic a qui ha sentit parlar Ferber sobre la situació alemanya sigui l'oncle Leo, germà bessó de la seva àvia. Trobem, al text, unes línies abans: «[...] de lo que no podíamos hablar, pues de eso no decíamos palabra. Es así como también gran parte de nuestros parientes guardaron silencio sobre las razones por las que mi abuela Lily Lanzberg se había quitado la vida; [...]» (Sebald, 2015a, 207). Hi ha tota una lectura aquí sobre els límits i les conseqüències de silenciar un sofriment individual i col·lectiu.

desde el principio. Mi padre, no obstante, se limitó a menear la cabeza en silencio, no sé si de espanto o porque no admitía la condena genérica del tío Leo. [...] (2015a, 207-208).

Aquest fragment mostra a la perfecció el que tractàvem d'enunciar al final de l'apartat anterior: no hi ha entre l'assaig i la novel·la un grau major o menor de claredat a l'hora d'assenyalar quelcom, sinó que cada forma té unes eines pròpies —¿com mostrar, si no, aquesta tensió en els anys de preguerra, aquestes vacil·lacions dels personatges, aquests intents de comprendre?—. Cal posar el focus d'atenció al desenvolupament de tota la situació, a la indagació de l'oncle i a la resposta del pare, perquè hi ha contingut en ella una clara manera de concebre un món que, a més, és present en tot el corpus de Sebald.

Aquesta manera de concebre el món s'evidenciarà si l'estudiem en paral·lel a un dels eixos que travessen gran part de la literatura postmoderna estatunidenca: la paranoia. La majoria dels estudis teòrics de la postmodernitat, des de perspectives ben diferents, han apuntat a un desordre sistèmic que domina la societat i que és incontrolable: en són exemples l'esquizofrènia que Jameson detecta en els individus, a partir de Lacan, com a conseqüència del trencament de la cadena de significants, o la manera d'entendre el funcionament del món a partir de la caiguda de les grans narratives, dels relats que legitimen relats, que troba en el pensament de Lyotard una de les seves millors exposicions. La paranoia és una de les conseqüències més palpables que apareix com a conseqüència d'habitar un món que no és possible de comprendre, i és a partir d'aquesta incomprensió i de les reaccions a un món excessivament complex que poden pensar-se alguns dels màxims exponents de la literatura postmoderna, com *Catch-22* de Joseph Heller o *The Crying of Lot 49* de Thomas Pynchon. Patrick O'Donnell, en el seu estudi sobre la postmodernitat i la paranoia, afirma que «[...] fear and panic are the most evident somatic responses to the fragmentations and decenterings of the so-called postmodern condition [...]» i que «paranoia manifests itself as a mechanism that rearranges chaos into order, the contingent into the determined» (O'Donnell, 2000, 11). La creença en teories conspiratives o la resignificació de fets concrets —tot sovint traumàtics— apareix com una conseqüència de l'estructuració del món, bé perquè hi ha una consciència de l'arbitrarietat dels relats i dels discursos o bé perquè s'és una víctima del funcionament interessat d'aquests. Sigui quina sigui la reacció a aquesta realitat, hi ha encara en el subjecte, per molt descregut que sigui, un desig d'ordre; se sàpiga que la identitat és una

construcció artificial o no, es busquen maneres de mantenir-la. «We are paranoid because paranoia is the last refuge of identity so aware of itself as a construct and as constructed by desires assembled for it that it becomes a parody of itself» (2000, 9): els resultats de voler preservar la identitat i la coherència en un món incongruent seran, així, aberrants. Per exemple, al final de *Catch-22*, veiem com Yossarian «llegeix» la fugida d'Orr com un fet indiscutiblement premeditat des de l'inici de la novel·la, donant-li així un sentit a tot allò que ha anat tenint lloc per tal de, alhora, saber com actuar tot seguit: «Danby, Orr planned it that way. Don't you understand—he planned it that way from the beginning. He rehearsed for it on every mission he flew. And I wouldn't go with him! Oh, why wouldn't I listen? He invited me along, and I wouldn't go with him!» (Heller, 2004, 449-450).

Hi ha encara, doncs, en aquestes novel·les, una cerca de sentit, encara que per a trobar-lo s'hagi d'aïllar un fet del seu context i carregar-lo de rellevància o s'hagi de *re*-escriure la història. No queda això com una característica particular de les obres dels seixanta, sinó que es desenvolupa tota una tradició que passa per autors com Vonnegut fins a arribar a Foster Wallace o Don DeLillo. Importa això perquè demostra que a les acaballes del segle XX i a principis del XXI encara hi ha obres que treballen, des d'altres perspectives, a partir d'algunes d'aquestes premisses. ¿Quina relació té, tot això, amb les obres de Sebald, escrites gairebé en la seva totalitat l'última dècada del segle XX? Reprenem el fragment d'*Els emigrats*. L'oncle Leo s'adona, a partir d'una falsificació al diari, que tota la informació que reben, totes les notícies que llegeixen són falses, res més que propaganda i fanatisme; més que adonar-se'n, corrobora allò que ja sabia. No obstant això, no trobem en el llibre, per exemple, situats al 1936, una lluita personal de l'oncle per desmentir tota aquesta informació o, almenys, una confrontació en el nucli familiar per les barbaritats que s'estaven cometent i les que venien de camí. Ben al contrari: en un parell de pàgines ens situem ja al 1938, i apareixen La Nit dels Vidres Trencats i, poc després, Dachau. Per altra banda, la resposta del pare: aquesta pot titllar l'oncle d'ingenu, en creure que s'equivoca, o pot mostrar un sentiment que tants cops apareix en les obres de Sebald: un desconsol total davant la situació que s'està vivint a Alemanya. Però encara més important és que la reacció del pare és *ambigua*: entre els silencis imposats i els dubtes sobre tot allò que succeeix al país, sembla que, inclús en el millor dels casos —si el pare no creu, dit simplificadament, en la proposta nacionalsocialista—, aquell que percep el moment actual d'Alemanya se sent del tot incapaç de fer res. No hi ha cap

creença que d'una possible reacció pugui sortir-ne res profitós, i tothom actua, en conseqüència, deixant-se portar, sentint-se completament deslligat de l'esdevenidor del país.

El que succeeix en la situació anterior no és un cas aïllat, i va fins i tot més enllà, en aparèixer de formes tan diverses i tan repetidament, dels mínims que se li demanen a algun element per tal que se'l consideri recurrent i, dit a la manera formalista, provoqui un estranyament que cridi l'atenció del lector. Aquesta qualitat d'intractable de la Història i del seu avenç no es limita a aparèixer a partir de la situació que viu una Alemanya concreta que té els seus inicis en la República de Weimar, sinó que es presenta com una manera de concebre la Història i la relació que tenim amb ella: a *Vertigen*, per exemple, un general vell, callat gairebé sempre, que de tant en tant feia comentaris profundament intel·ligents, es plany dient: «¡Las menudencias que se escapan a nuestro entendimiento son las que deciden todo! Esto es exactamente lo que ha ocurrido en las más grandes batallas de la historia mundial», per de seguida enfrontar-se amb la idea desgavellada que «con un giro de timón, con la voluntad, se puede influir sobre la marcha de las cosas, mientras que estas se hallan determinadas por las relaciones más diversas establecidas entre sí» (Sebald, 2010, 139). Aquest veredictes, se situï on se situï cap dels llibres de l'autor alemany en qualsevol moment, envaeix totes les situacions i es converteix en l'atmosfera general del món. Austerlitz, en un moment, entén el llenguatge —pensant a partir del «què és» una frase— com allò que «només té un significat aparent, que com a molt és un recurs provisional, una mena d'apèndix de la nostra ignorància, que fem servir, de la mateixa manera que molts animals i plantes marines utilitzen els tentacles, per palpar a cegues la negror que ens envolta» (2018, 142). El sentiment que la vida és quelcom indesxifrable, i que seria d'una candidesa exagerada assignar-li un sentit, és una convicció compartida per tots els personatges dels llibres de Sebald: el narrador d'*Els anells de Saturn*, el Sebald personatge, lamenta, pensant a partir de les vistes que té des d'un petit avió d'hèlix, que «quan ens observem des de tan amunt, és terrible constatar que gairebé no sabem res de nosaltres mateixos, de la nostra raó de ser i la nostra fi, [...]» (2020, 103); o Mrs. Ashbury, al mateix llibre, clama: «Som tots uns somiadors, incapaços de fer front a la vida, els nois també. *It seems to me sometimes that we never got used to being on this earth and life is just one great, ongoing, incomprehensible blunder*» (2020, 240). No queda, doncs, en els textos de Sebald, cap rastre de confiança en les grans narratives,

però no fa això que hi hagi una *necessitat* de resignificar cap fet o esdeveniment personal o col·lectiu; no hi ha alteracions ni reescriptures ni tampoc creença en el relat: se'l sap esgotat, al cap i a la fi, però no se l'ordena.

Les poques vegades que això ocorre, que es desitja trobar un sentit, és en períodes d'esverament que són, gairebé en la seva totalitat, transitoris. Així, quan Austerlitz veu la seva fotografia d'infant, i no s'hi reconeix de la manera que es podria esperar, s'encamina a Terezín amb l'objectiu de trobar més elements —o, almenys, vestigis— que li facin conèixer la seva història. En el trajecte, troba a Terezín un basar la vitrina del qual li serveix de pretext per mostrar l'angoixa que li comporta ignorar el seu passat: «[...] vaig estudiar els cent objectes diversos com si d'algun d'ells, o de la relació entre ells, se'n pogués deduir una resposta clara a les nombroses preguntes que no gosava plantejar-me. Què volien dir [...]? Quin secret amagaven [...]?» (2018, 221-222). Tanmateix, no es deixa portar per aquestes commocions, i no pretén atorgar transcendència a cap fet o elucubrar cap història per tal de donar a un relat alternatiu alguna solidesa: «Era evident que no em servia de gaire haver descobert les fonts del meu trasbals, ni ser capaç, mirant enrere en el temps, de veure'm amb summa lucidesa com el nen arrencat de sobte del seu entorn familiar: [...]» (2018, 259). No hi ha, en les novel·les de Sebald, la cerca de sentit anòmla que detectàvem en la tradició de la novel·la postmoderna estatunidenca; així, faltats de sentit i, endemés, sabedors de la futilitat de buscar-lo, els personatges de Sebald —tots en semblen conscients, d'això últim— estan sentenciats a viure en una constant resignació aclaparadora.

2.2. *La concepció de la història i del record*

A l'hora de pensar la història, si tenim en compte l'apartat anterior, podria semblar que l'obra de Sebald no contempla la possibilitat que la consciència històrica permeti reinterpretar individualment i col·lectiva tots els fets i esdeveniments que han tingut lloc en algun moment del passat, i molt menys que aquesta història sigui concebuda com un espai que permeti pensar la relació entre l'avui i l'ahir no unidireccionalment, entenent aquesta relació, seguint les reflexions de Michael Löwy sobre Walter Benjamin, com «un procés eminentment dialèctic, [on] el present il·lumina el passat, i el passat il·luminat esdevé una força en el present» (Löwy, 2020, 88). El que assenyàvem amb les

consideracions anteriors, tanmateix, era que en l'obra de Sebald no s'hi creu en un sentit teleològic del relat, i que això no implicava en el món dels textos, no obstant, que hi hagués una necessitat de forçar aquest sentit —encara que fos de manera forassenyada, esquizofrènica o paranoica—. La consciència que s'ha de renunciar a tota esperança que una història, doncs, arribi a un punt final a causa d'un conjunt d'esdeveniments lògics i seqüencials que han anat ocorrent no significa que «tot estigui perdut», és a dir, que la relació amb el passat sigui passiva i que només puguem ser espectadors de tot allò que succeeix. La manca d'aquest tipus de sentit no suposa que hi hagi un mur infranquejable entre present i passat; en cas de ser així, el passat no tindria la rellevància que té en les obres de Sebald, que dialoga contínuament amb el present. Cap al que apunten més les novel·les, per una banda, és al fet que són del tot incognoscibles les conseqüències de qualsevol esdeveniment i, per l'altra, a la mateixa cosa però en direcció contrària, és a dir, al fet que és impossible afirmar categòricament que un esdeveniment s'ha donat per un conjunt de successos que han ocorregut anteriorment a aquest primer.

Hem fet menció a la cita de Löwy perquè tot sovint s'ha indicat Benjamin com un dels precursors més destacats de Sebald. Que moltes idees dels autors dialoguen és indiscutible, i no és gaire aventurat declarar l'obra de Sebald com a benjaminiana; cal tenir en compte, de la mateixa manera, que les propostes dels autors sobre la història i la relació del subjecte amb ella no són idèntiques. Estudiar-hi algunes divergències i punts comuns pot resultar profitós per apropar-se de nou a l'obra de Sebald. Al paràgraf anterior ja s'ha percebut la sospita que l'obra de Sebald té sobre el suposat progrés històric. A partir d'una suma de coincidències podem llegir, a *Sobre la història natural de la destrucció*: «Así son los abismos de la historia. Todo está mezclado en ellos y, si se mira dentro, se siente miedo y vértigo» (Sebald, 2015b, 82). Benjamin —i així ho farà també Foucault— pensa la història a partir de la discontinuïtat i, si la pensa linealment, ho fa contradient el relat evolucionista i progressiu, ja sigui com a la novena tesi sobre el concepte d'història, a partir de la figura de l'Àngel de la Història —diu: «Allà on davant nostre apareix una cadena d'esdeveniments, ell [l'Àngel] hi veu una *única* catàstrofe que apila incessantment runes sobre runes [...]»⁴ (Benjamin, 2019, 47)— o bé, com argumenta Löwy, rebatent la perspectiva dels vencedors: «Contràriament a la visió evolucionista de la història com a acumulació de *conquestes*, com a *progrés* cap a una llibertat [...],

⁴ La cursiva d'«única» és meva.

Benjamin la percep [la història] *des de baix*, del costat dels vençuts, com una sèrie de victòries de les classes dirigents» (2020, 86).

Sebald i Benjamin comparteixen moltes idees de base sobre com enfrontar-se a la història i com comprendre-la, i on disten més els seus projectes és en la decisió que prenen en entendre la història de la manera que ho fan. La tesi VII de Benjamin és de les més famoses no només per entendre a partir d'una relació dialèctica els documents de cultura i els de barbàrie, sinó també perquè en ella es remarca que en tota cerca d'un origen comú no s'hi troba res més que horror i, potser pel que interessa més aquí ara, perquè entén que «aquells que en un moment determinat tenen el poder són els hereus de tots aquells que alguna vegada han obtingut la victòria» (2019, 41). No és banal això, ja que és a partir d'aquesta concepció de la lluita constant, de veure en el vencedor actual la representació de tots els opressors i, per tant, de veure que la història no ha avançat d'altra manera que no hagi sigut a través de la dominació, que Benjamin pren una posició radical: és l'arribada del «vertader estat d'excepció», del qual parla a la vuitena tesi, que «ja no hi hauria ni *dalt* ni *baix*, ni amos ni esclaus» (Löwy, 2020, 124). El *Jetztzeit*, el «temps actual», ocupa aleshores un centre en el seu projecte, ja que és a partir d'ell que es dona un trencament del relat històric progressiu, continu i desmesuradament partidari dels vencedors de la història. Com ho fa? Portant tots aquells moments de la història que són moments de revolució latents, que contenen en el seu interior l'essència del canvi, al moment present; deixant de pensar l'avanç de la història, com diu a la tesi XIII, a través d'un temps homogeni i buit (2019, 57); concebant el temps ja no a partir del rellotge — continu, homogeni, ininterromput; etern— sinó, com desenvolupa la tesi XV, a partir del calendari, perquè «el dia amb què comença un calendari funciona com una *càmera ràpida històrica*»⁵ (2019, 61), és a dir, tal com s'enuncia en la versió francesa de les tesis, com «una mena de resum històric» (2019, 197). En definitiva, passant d'un temps quantitatiu a un temps qualitatiu. Llavors, aquests dies de «resum històric» estan carregats de consciència històrica, i el «temps actual» es veu interpel·lat per tots els seus semblants passats. Benjamin, aleshores, creu que es pot fer caure la història dominada pel temps dels rellotges; segons Löwy, Benjamin entén que cada moment històric conté potencialitats revolucionàries, de manera que «es tracta d'oposar una concepció oberta de la història com a praxi humana, rica en possibilitats inesperades, que pot produir coses

⁵ La cursiva és meua.

noves, a qualsevol doctrina teleològica que confiï en *les lleis de la història*» (Löwy, 2020, 198).

Allò que Benjamin posa sobre la taula és un xoc de temporalitats, una manera de fer entrar en conflicte els moments històrics en què més s'expressa el desig d'acabar amb la relació de dominància que ha controlat tot l'avanç de la història: d'aquesta manera, és possible dur a terme «el veritable estat d'excepció». Fins i tot sabent, com diu Löwy, que aquesta acció política «com tota praxi revolucionària, comporta una dimensió destructiva» (2020, 198), se'ns brinda una manera d'alterar el funcionament imposat de la història. Així doncs, Benjamin traça un recorregut a seguir, amb un punt culminant, que encara que no és la fi de la història —tampoc és allò cercat—, sí n'és la ruptura (Löwy, 2020, 193). ¿Què proposa, Sebald? Val la pena començar pel final, perquè és rellevant que, a pesar de compartir moltes de les concepcions de Benjamin, Sebald no determina una manera d'escapar d'aquest funcionament de la història. Se la pot pensar, i fins i tot algun personatge viu a partir de les conviccions que té del que comprèn que és la història, però allí on Benjamin veu, a partir dels grans esdeveniments —podem pensar-los foucaultianament, tal com hem dit al principi, «com una relació de forces que s'inverteix»— la possibilitat de fer esclatar la continuïtat de la història, el fer present l'esperit de la Revolució Francesa, l'obra de Sebald no veu res més que destrucció i runes. Segurament això succeeix perquè totes les visions de les novel·les es fan des de la perspectiva dels personatges —el narrador també n'és un—, és a dir, des de subjectes que viuen en el món i als quals se'ls fa impossible abstrure's d'ell. Així acaba *Els anells de Saturn*, amb el narrador repassant la història humana, i veient que està «composta gairebé exclusivament de calamitats» (Sebald, 2020, 322). Benjamin pot proposar una alternativa, una solució, per tal de fer parar «el vent de tempesta» que no li permet tancar les ales a l'Àngel de la Història, justament perquè veu la situació externament —veu l'al·legoria de la tesi IX des de fora—; en Sebald, en canvi, els narradors i aquells amb qui aquests parlen semblen tenir la visió de l'Àngel, i s'hi veuen reflectits en les runes que aquest va veient augmentar sense poder-hi fer res. La consciència de l'amuntegament de runes que crea la història humana és una de les característiques que més els defineix, però, en no poder-hi fer res, només poden mirar cap al passat com l'Àngel, clavant-li la mirada, amb «els ulls esbatanats, la boca oberta i les ales esteses» (2019, 47).

Així, en la lectura de la història, Sebald —les obres— també veu que hi ha un conflicte entre temporalitats, un xoc entre el moment present i els moments passats. I tenen la mateixa relació que en Benjamin: els moments passats reclamen ser defensats. Però, com dèiem, això és en Benjamin un punt de partida, mentre que en Sebald és una conclusió en forma de fracàs. De «l'aire que envoltava als qui van viure abans que nosaltres» i del qual ens frega un alè, i de l'eco que hi ha en les veus que escoltem d'aquells que avui ja han emmudit, Benjamin en conclou, a la segona tesi, que n'hem de fer alguna cosa, de la reclamació que fan, i que tal és la feina del materialista històric (2019, 31). També Austerlitz veu temporalitats creuades i capes d'història superposades, i «té la convicció», a partir de les condicions inhumanes en què vivien les persones recloses als guetos durant la Segona Guerra Mundial, que

no se les havien endut, aquelles persones, sinó que continuaven vivint entaforades a les cases, als soterranis i a les golfes, que pujaven i baixaven les escales sense descans, miraven per les finestres, transitaven en gran nombre pels carrers i els carrerons i, aplegades en una reunió muda, omplien fins i tot l'espai de l'aire, ombrejat per una pluja fina (2018, 227).

La diferència rau en el fet que no hi ha, a partir d'aquesta impressió d'Austerlitz, cap intuïció de com pot revertir-se aquesta situació, de com es pot, en paraules de Löwy, accedir a una redempció que arriba només a través de la suma de la «*rememoració* de les víctimes del passat» (2020, 67), i de la «*reparació* [...] del patiment, de la desolació de les generacions vençudes, així com l'acompliment dels objectius pels quals aquestes generacions van lluitar i que no van arribar a assolir»⁶ (2020, 70). Llavors, si tal possibilitat no existeix en les novel·les de Sebald, l'acte de recordar, de fer sorgir aquells que van morir injustament i que van viure sempre dominats, no és un acte a partir del qual començar a actuar, sinó més ben bé l'única acció que hom pot fer per tal de ser-li fidel al passat i no perdre la consciència històrica. Konrad Korzeniowski —Joseph Conrad— pot concebre Brussel·les, un cop ha vist les barbaritats comeses pel colonialisme, com «un monument funerari erigit damunt una hecatombe de cossos negres» (Sebald, 2020, 135) —i alguna cosa d'això, dirà el narrador, conserva encara la ciutat a finals del segle XX (les relacions present-passat i passat-present són evidents)—, però no sembla que hi hagi cap possibilitat de fer canviar això. Com dèiem, doncs, recordar no portarà a un èxit i una

⁶ Les cursives són meves.

reparació dels derrotats, però sí serà l'única manera d'intentar mantenir-los —encara que se sàpiga que tal cosa és, en la seva totalitat, impossible d'acomplir— presents:

[...] la foscor no es dissipa, sinó que es torna més densa quan m'imagino que gairebé no podem retenir res, quan penso en tot el que cau en l'oblit cada cop que una vida s'extingeix, i que el món és com si es buidés d'ell mateix si ningú no escolta, no consigna ni transmet les històries lligades a incomptables llocs i objectes que no tenen la capacitat de recordar, [...] (Sebald, 2018, 30).

En aquest sentit, Benjamin és més pròxim a Proust que no pas a Sebald. La discussió que duu a terme Benjamin ocorre en el pla teòric, que és el del teòric del materialisme històric, a través d'un programa de pensament que s'hauria de poder aplicar. I Sebald comparteix aquest desig de no voler donar res per perdut en la història, de redimir aquelles ànimes passades al dolor de les quals no se'l vol deixar caure en l'oblit: les últimes línies d'*Austerlitz*, dedicades a la commemoració d'aquells que van ser transportats i van morir al novè fort de la ciutat de Kaunas, n'és un gran exemple, en el qual el narrador es dedica a recordar noms i provinences dels presoners, així com a reproduir missatges que deixen gravats en les parets de calç; a partir del nom, sobretot, és que s'intenta redimir aquests desgraciats —*Els emigrats* funciona, en aquest sentit, com una gran oda per a fer perviure les històries de tots aquells que, majoritàriament, es van veure afectats per un conjunt de moviments ideològics el punt final dels quals és la Segona Guerra Mundial—. Però als narradors de Sebald, que fan un treball de camp, és a dir, que pensen a partir de l'acció —passejant i viatjant, escoltant els relats d'altres—, no se'ls fa possible, tot i constantment lluitar per aconseguir-ho, veritablement «salvar» els dissortats. Just abans d'aquest moment final a *Austerlitz*, el narrador reflexiona, en la seva tornada a Breendonk, a partir d'un llibre que li havia regalat Austerlitz, que versa sobre la recerca d'un familiar perdut:

L'abisme en què no penetra mai ni un raig de llum és la imatge de Jacobson [l'autor del llibre] per referir-se al passat extingit de la seva família i del seu poble, que, com sap prou bé, ja no es pot recuperar de les profunditats. En el viatge que fa per Lituània, Jacobson amb prou feines troba cap empremta dels seus avantpassats, únicament, pertot arreu, els signes de l'anihilació que el cor malalt de Heschel havia estalviat als seus familiars en deixar de bategar (2018, 332).

El drapaire de Benjamin, que és l'historiador materialista, recull tot allò que ha quedat sense valor: runes, deixes... trencant amb la ideologia del progrés i pretenent acabar amb una concepció determinada de la història; el narrador de Sebald, també drapaire,

recol·lector, està enfonsat en les runes, i d'aquestes n'hi ha tantes en tots els llocs que són impossibles de ser reutilitzades per aconseguir fer-les sortir de l'abisme i de l'oblit. També rememora, el narrador de Sebald; tanmateix, l'acte de recordar no pot salvar-ho tot, sinó que es recorda, justament, per intentar salvar allò que es pot.

Per això dèiem que, en aquest aspecte, s'apropa més al record de Benjamin la proposta de Proust, i, segurament, pot pensar-se millor aquesta qüestió en Sebald amb les consideracions de Foucault. Löwy recupera un comentari de Jeanne-Marie Gagnebin en què s'afirma que Benjamin comparteix amb Proust

la preocupació per salvar el passat en el present, gràcies a la percepció d'una semblança que els transforma tots dos: transforma el passat perquè aquest pren una forma nova, que hauria pogut desaparèixer en l'oblit; transforma el present perquè aquest es revela com l'acompliment possible d'aquesta promesa anterior, una promesa que s'hauria pogut perdre per sempre, que encara es pot perdre si no se la descobreix, inscrita en les línies de l'actualitat (2020, 92).

És suficient amb anar, per veure això, dins dels volums de *La Recherche*, a l'últim paràgraf de la primera part de *Combray*, en què a partir de la pasteta i la tassa de te se li despleguen al Marcel personatge, al seu davant, no només la casa en què vivia de petit, sinó també els carrers, el poble sencer, els seus habitants, tot Combray i els seus voltants; és la mostra més evident d'aquesta relació bidireccional, profundament benjaminiana, descrita entre present i passat. El record també vol tenir aquesta força transformadora, en els llibres de Sebald, però se sap en ells que esperar-ne això és ingenu. A *Els anells* podem llegir, a partir d'una sèrie de records evocats, que quan aquests surten «a la superfície perquè alguna cosa es belluga dintre teu, et penses que seràs capaç de recordar. El cert és, però, que no ens hi ve res, a la memòria. Massa edificis ensorrats, massa castells de runes, els sediments i els detritus són infranquejables» (2020, 192-193). La relació amb el record, doncs, és complicada, perquè se'l necessita encara que fins i tot se'l planteja d'una manera totalment contrària a la de Proust: «Durant mesos i anys els records dormisquen dins nostre i proliferen a la callada sense parar, fins que una fotesa els fa sortir a la superfície [...]» (2020, 279); fins aquí el record segueix el mateix funcionament que el que li permet a Proust desplegar tots els volums de *La recerca*, però la reacció és diferent: «[...] fins que una fotesa els fa sortir a la superfície i, d'una manera estranya, ens enceguen per a tota la vida». L'efecte del record és doncs l'oposat en un autor i en l'altre, però no significa això que en l'obra de Sebald se'n prescindeixi. En el mateix fragment

trobem la pregunta, unes línies més endavant, de què seríem sense records: «No estaríem en situació d'ordenar els pensaments més simples, el cor més sensible perdria la capacitat de sentir afecte per un altre, la nostra existència es reduiria a una successió infinita de moments sense sentit, i no quedaria ni rastre del passat» (2020, 279). El record segueix ocupant, malgrat tot, una posició fonamental.

Indicàvem que potser ens ajudaria més a comprendre aquest aspecte del projecte de Sebald el pensament de Foucault sobre la història. Aquest també veu, de forma semblant a l'horror de l'origen que assenyalàvem de la tesi VII de Benjamin, però sobretot dialogant amb Nietzsche, que el començament de la història és vil, i que allò que es troba al començament de les coses «no és la identitat encara preservada del seu origen, [sinó que] és la discòrdia de les altres coses, és el disbarat» (2003, 255). D'aquesta manera, si el vertader sentit històric s'oposa a la concepció de la història com quelcom continu i quelcom on reconèixer-s'hi —i per tant, conèixer-se— plenament, i palesa per contra la «dissociació sistemàtica de la nostra identitat» (2003, 278), el passat pot presentar-se encara com l'espai a partir del qual demostrar que el relat continuista i progressiu de la història és fal·laç, però de cap manera pot encara concebre's com el lloc que, establint una relació dialèctica amb el present, permet una salvació del passat i una reconfiguració del present a la manera proustiana. La història de Jacques Austerlitz s'articula exactament així, tal com hem vist a partir de diferents fragments: l'arqueologia personal que duu a terme el personatge no l'unifica, no li dona una identitat sòlida, sinó que només li exposa la fragmentació a partir de la qual ha esdevingut allò que és —un infant arrencat de la seva terra per ser salvat, mitjançant el *Kindertransport*; un nen criat a Gal·les els pares adoptius del qual li han amagat el seu passat; i un llarg etcètera que, al final de la novel·la, el mostra com un adult al qual els seus descobriments sobre la seva història familiar no li han aportat cap identitat ferma—. El que argumenta Foucault és que «la història, genealògicament dirigida, no té com a fi retrobar les arrels de la nostra identitat, sinó al contrari, acarnissar-nos a dissipar-la», justament perquè «no hi ha coneixença que no repose sobre la injustícia (que no hi ha, per tant, en la coneixença mateixa, un dret a la veritat o un fonament d'allò que és vertader)» (2003, 279-280). Aquesta és una de les bases de l'obra de Sebald que tant costa definir: que cap saber porta a una veritat universal, ans al contrari, porta a la destrucció del subjecte, i precisament és difícil assenyalar això en la poètica de Sebald perquè no s'expressa a partir d'una màxima —es

contradiria a si mateixa, perquè marcaria una regla, una «veritat universal» a la qual s'ha arribat a través del saber— sinó que es manifesta en la textualitat mateixa de les obres, en un constant joc d'albiraments, de veure a través d'allò que succeeix, sense mai generalitzar allò que ocorre —si es fes, se seguiria un mètode inductiu, el resultat del qual és també una màxima—. Així, la mateixa textualitat de les obres assenyala constantment una sèrie de patrons que no poden, no obstant, ser universalitzats, perquè és crèdul creure que el saber permetrà certificar alguna mena de funcionament del món. Al que s'apunta a *Il retorno in patria* de *Vertigen* —«Cuantas más imágenes del pasado reunía [...] más improbable me parecía que el pasado se hubiera desarrollado de esa forma, pues no había nada en él que pudiera denominar normal, sino que la mayor parte era ridículo, y si no era ridículo era algo espantoso» (2010, 186)— és a això, al que sentència un dels epígrafs dels relats d'*Els emigrats*, el de Paul Bereyer: «Ciertas nebulosas / el ojo no disipa» (2015a, 33). No hi ha, si es vol analitzar això amb els conceptes de Foucault, l'assoliment d'una veritat en la crítica de les injustícies del passat, sinó una «destrucció del subjecte de coneixement per la injustícia pròpia de la voluntat de saber» (2003, 283). Els riscos i els límits de la voluntat de saber són ben diversos, i potser un dels més notoris es troba en la història d'Ambros Adelwarth, de qui podem llegir que, a causa de tot allò que ha vist i viscut, com més recorda, més sofreix, i decideix sotmetre's a una teràpia d'electroxocs no per curar-se ni aprendre a viure amb tot allò que arrossega, sinó perquè el record li esdevé insuportable, de manera que accedeix a una teràpia com aquesta, únicament, pel desig de «borrar del modo más radical y definitivo posible su capacidad de pensar y recordar» (Sebald, 2015a, 129).

3. LA MIRADA, LA LECTURA I EL SENTIT

I malgrat això, deia Browne, tot coneixement està embolcallat d'una obscuritat impenetrable (Sebald, 2020, 26).

Quan, al principi, presentàvem la proposta metòdica d'Agamben, era, en part, perquè aquesta manera d'apropar-se als ens que són objecte d'estudi, de manera singular sense pretendre universalitzar-los, és una manera de treballar molt semblant a la de Sebald. Com hem anat dient, no hi ha sistematitzacions en l'obra de Sebald, principis *a priori* que subjuguen els personatges, sinó una mena d'espai en què la idea del sentit històric s'ha

superat i en què no s'intenta fer una ordenació per tal de donar-li al món, encara que sigui individualment, un sentit alternatiu. A partir, doncs, dels casos —de les singularitats— que s'han agafat com a exemples en aquest treball per apropar-nos a l'obra de Sebald, s'entreveu que la proposta paradigmàtica pot concebre's no només com un mètode d'estudi sinó també com un mètode de creació. Abans de centrar-nos en això, convé matisar una qüestió sobre aquest mètode paradigmàtic: com tots els altres, si s'empra per aproximar-se a una obra, cal tenir en compte que és una «manera de mirar» concreta, i que aquesta no fa canviar l'objecte d'estudi. Senzillament el mètode paradigmàtic permet veure uns elements que, donada l'estructura de l'obra de Sebald, fàcilment se'ns podrien passar per alt.

Sense pretendre entrar de manera profunda en el concepte de constel·lació de Benjamin —no gaudim de prou espai, ja que la seva complexitat demana un treball a part de la mateixa extensió que aquest—, és interessant almenys esmentar que dialoga molt amb el concepte de paradigma. Löwy argumenta que la constel·lació permet enllaçar present i passat, en entendre les constel·lacions com mònades, és a dir, «moments arrencats de la continuïtat històrica buida, [...] concentrats de la totalitat històrica; “plenituds” [...]» (2020, 192). A les *Tesis* tenen sense cap mena de dubte aquest significat, pel projecte que presenta Benjamin en elles, però si pensem el seu funcionament apartat de la cerca del «veritable estat d'excepció», trobarem en el concepte de constel·lació una manera de pensar la història, a més a més d'una eina per dur a terme la ruptura d'aquesta. Al *Pròleg epistemocrític de L'origen del «Trauerspiel» alemany*, Benjamin fa una comparació que ajuda a pensar això. En ella, entén els «conceptes» com a «mediadors» entre els «fenòmens» i les «idees», ja que «los fenómenos no entran integralmente al interior del mundo de las ideas en lo que es su estado empírico bruto, con el que se mezcla la apariencia, sino únicamente en sus elementos, en tanto que salvados» (Benjamin, 2012, 13). Així dirà que «en esta división [la dels fenòmens per entrar al món de les idees], que es suya propia, los fenómenos se subordinan a los conceptos, los cuales consuman la disolución de las cosas en los elementos». Aquí s'enuncia que és impossible *dir* la totalitat d'un fenomen, i que per fer-lo dicible se l'ha de «separar» en «elements» —allò que queda «salvat»—; de no ser així, el llenguatge no presentaria cap dels problemes que li són inherents —amb *Vertigen* podem pensar això quan s'assenyala la diferència entre la realitat i allò que diu un diccionari, ja que en aquest últim «todo está tan perfectamente

organizado, como si el mundo efectivamente no estuviese compuesto más que de palabras, [...]» (2010, 98)—. Aleshores, l'autor argumenta que els fenòmens només poden abastar-se en la seva representació, i és aquí quan apareix la idea de constel·lació, en enunciar-se que «las ideas son a las cosas lo que las constelaciones a las estrellas. Esto quiere decir, en primer lugar: no son ni sus conceptos ni sus leyes. Las ideas no sirven para el conocimiento de los fenómenos, y éstos no pueden ser criterios para la existencia de las ideas» (2012, 14). Aquesta última frase rebut, en la seva primera part, el mètode deductiu, i l'inductiu en la segona. Depenent, aleshores, de les estrelles que s'escullin per formar una constel·lació —depenent dels exemples que es prenguin per a fer-los intel·ligibles a través d'un paradigma que, com explicàvem en la introducció, no ve donat, sinó que «es genera i produeix»—, el resultat, allò vist, serà un o un altre. Així pot entendre's que l'obra de Sebald s'elabora a partir d'un conjunt d'estrelles, d'exemples, que en ser els observats creen un dibuix, una constel·lació. ¿Quin és aquest dibuix, quin és el resultat, tanmateix, si tenim en compte els apartats anteriors, és a dir, si tenim en compte la concepció del relat històric en les obres —apartat 2.1.— i què implica voler saber i voler recordar —apartat 2.2.—?

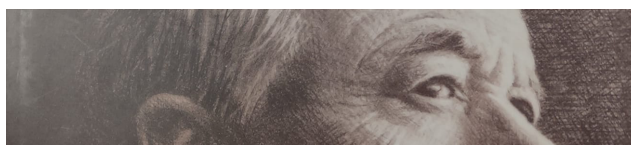
Els personatges de les novel·les no es troben literalment estancats com, per exemple, els de Beckett en les seves obres teatrals —a les dues grans peces, *Waiting for Godot* i *Endgame*, és on més clar es veu aquesta immobilitat—, sinó que es mouen, «avancen», però ho fan desorientats en un món que és comprès com a món incompreensible. En la lectura dels textos, llavors, trobem una mena de sentit en el no-sentit, és a dir, un sentit que només pot ser entès com a tal si s'accepta que no pot ser tancat, significatiu, conclòs. Serà profitós desenvolupar això a partir del treball de Sebald sobre l'ull i la mirada i a partir d'un seguit de coincidències i interrelacions que apareixen al llarg de les obres, ajudant el primer a pensar el «no-sentit» i el segon «el sentit en el no-sentit».

Comencem, doncs, pels ulls. No pretén això ser un estudi temàtic ni recopilar totes les mirades que hi ha en els llibres de Sebald: no en tindrem en compte aquí algunes tan importants com la mirada de Wittgenstein i de Jan Peter Tripp comparades amb la dels animals del Nocturama del principi d'*Austerlitz*, o les que són retallades a *Vertigen* d'un fresc de Pisanello; l'interès és veure com l'ull i la mirada serveixen en molts casos per constatar, com dèiem, la «visió» d'aquest no-sentit. A l'epíleg de *Sin contar*, Andrea

Köhler compara els retrats de Robert Walser i de Sebald —aquest últim fa de portada al llibre (*Figura 1*)— que va pintar Jan Peter Tripp: «[...] la mirada de cada uno apunta a espacios diferentes, la de Walser hacia el vacío resonante de un futuro que se abre ante él sin fin y la de Sebald al vacío que ya no sabe de direcciones. Es como si el pintor le hubiera puesto un velo plateado en el iris» (Sebald i Tripp, 2007, 81).

Figura 1

Retall de la mirada de W. G. Sebald, per Jan Peter Tripp.



Nota. Imatge presa de *Sin Contar* (portada), de Jan Peter Tripp, 2003, Nórdica Libros.

El que Köhler entén que Tripp posa en l'ull de Sebald és molt semblant als exemples que concerneixen aquí. A *Austerlitz*, el narrador s'adona que ha perdut gairebé completament la vista d'ull i, per moments, fantasieja, esdevenint així la ceguesa una possibilitat d'eludir una de les causes de tots els mals, amb l'alliberador que seria no està mai més obligat a llegir i escriure —a pensar— (2018, 42-43); a *Vertigen*, podem llegir una de les maneres més poètiques d'expressar quant de borrós es presenta el passat i la manera d'entendre's un mateix a partir d'ell: «Sí, dijo Lukas, eso de los recuerdos es algo realmente extraño. Que él, cuando está tumbado en el sofá pensando en el pasado, a veces tenía la sensación de que debería operarse de cataratas» (2010, 188). Convé, més que fer una llista d'exemples, centrar-nos en el cas que possiblement millor conté el que tractem de dir. Al relat *Paul Bereyter*, coneixem com aquest personatge viu entre 1934 i 1935 una de les millors èpoques de la seva vida, fins que rep «una notificació que dice que su permanencia en la escuela pública [com a professor], en virtud de la normativa legal por él conocida, ya no es de recibo» (2015a, 58). No cal aturar-se en quina és aquesta «normativa legal per ell ja coneguda», que marca l'inici en la seva vida d'emigracions, coneguts traslladats a Theresienstadt i que acabarà, finalment, amb el seu suïcidi. Diem que marca un inici perquè a la novel·la es presenta de la següent manera: en rebre la notificació, «ante sus ojos se desvanece toda perspectiva, y tiene, tuvo entonces por primera vez aquella insuperable sensación de derrota que más tarde lo asaltaría tantas veces y a la que finalmente sucumbió». El presentiment que el món que ve en serà un

completament incomprensible, en el qual només es pot viure en el desassossec, es tradueix en un «esvaïment de tota perspectiva», en una boirassa que, com s'avançava a l'epígraf que hem citat abans, no marxa i no permet veure en la distància. Aquest moment de l'obra i el relat sencer expressen un element que és present en tot el projecte de Sebald, que és la reflexió simultània sobre la Història —tal com l'hem tractat als apartats anteriors— i la història pròpia: de la mateixa manera que la història se'ns presenta com indesxifrable, excessivament complexa, les històries pròpies dels personatges són viscudes, per qüestions materials —com una conseqüència, podríem dir, d'aquesta manera de comprendre la Història—, a partir d'un atordiment del qual no es pot fugir. És exemplar el cas de Bereyter perquè no només se li presenta el futur a partir de l'«esvaïment de tota perspectiva», sinó que més endavant aquest calvari s'encarna en Paul i esdevé, a més a més de metafòric, físic, i veiem com «a comienzos de 1982 su vista [la de Paul] empezó a deteriorarse. Al poco tiempo ya sólo veía imágenes quebradas o fragmentarias» (2015a, 69). La vista i l'ull irrompen com un lloc clau a partir del qual pensar, a través de la deficiència visual tant en un sentit literal com en un sentit tropològic, la història passada i l'esdevenidor en les obres de Sebald.

La idea de constel·lació i la de paradigma ens ajudava a pensar una de les maneres a partir de les quals entendre el projecte estètic de Sebald, i xocaven amb la pregunta de quin recorregut traçaven si tenim en compte el que en aquest treball s'ha argumentat. És a partir d'un conjunt de coincidències i casualitats que es donen en els llibres de Sebald que intentarem estudiar quin sentit queda quan hem parlat d'un «no-sentit». L'obra que més profundament treballa les interrelacions particulars que es donen en l'obra de Sebald és *Els anells de Saturn*, i ho fa tant a partir de les diferents situacions que hi ha en el transcurs del llibre com en la idea total que es forma en acabar la lectura d'aquest.

Els passeigs d'*Els anells* donen pas a tota mena d'excursos i divagacions, en què es contempen diferents esdeveniments de la història europea i humana indiferentment de la «importància» que tinguin en el relat històric ortodox. Si mirem cadascuna d'aquestes observacions de forma aïllada, ben aviat sorgeixen dubtes. Prenem l'estudi de la pesca de l'areng com a exemple: ¿sorgeix a partir de l'anècdota que avui dia gairebé ja no es pesca des de la riba? ¿D'un curtmetratge que va veure el narrador? Sigui com sigui —l'únic que sembla clar és que aquest tema no apareix per *un* motiu, sinó per un conjunt d'ells,

arbitraris, que van lligant-se un rere l'altre—, entremig de tota la narració sobre els arengs, després de l'explicació de com la majoria moren, en la pesca, quan se'ls treu de l'aigua, llegim: «Un procés així, inspirat pel nostre afany de saber, és, com si diguéssim, la culminació de la història del patiment d'una espècie amenaçada sempre per les catàstrofes» (2020, 66). Aquesta sentència s'exposa gairebé com un resum de tot el que s'explica en una desena de pàgines sobre l'areng: quins han sigut els seus depredadors, les superpoblacions que hi ha hagut i les seves conseqüències... Aleshores, arriba la pregunta: ¿per què aquestes llargues digressions, si allò que es vol dir pot enunciar-se en un breu paràgraf? En la mesura que no és aquest un cas aïllat, i aquesta qüestió pot plantejar-se a gairebé qualsevol fragment d'*Els anells de Saturn*, s'entén que, a partir de la textualitat mateixa, les obres es resisteixen a ser sintetitzades, és a dir, tot allò enunciat s'exhibeix a si mateix com a no substituïble: acceptar la reformulació de quelcom —tot allò assenyalat sobre els arengs, en aquest cas— d'una manera més compacta implica —de la mateixa manera que el «concepte», en Benjamin, només podia fer comprensibles els fenòmens «separant-los en elements, que són “allò que queda salvat”» (i si hi ha una part que queda salvada, n'hi ha una que no)— estar disposat a perdre quelcom que només és observable a partir de l'exposició de la cosa mateixa, i no pas a partir del resum d'ella; el text ofereix aquesta resistència perquè enunciar allò que enuncia d'una manera diferent significaria coercir els significats que es llencen al lector. Entre d'altres, la possibilitat d'entendre el patiment de què parla el fragment citat —i el procés, i l'amenaça— anàlogament al de l'espècie humana.

El conjunt de l'obra s'articula d'aquesta manera. ¿Quin és aquest sentit en el no-sentit? L'últim capítol recupera molts dels elements que van apareixent al llarg del llibre — Thomas Browne, la Xina, els arengs...— i relata la història de la sericultura, que s'anirà lligant progressivament amb la indústria, la mort i l'Holocaust. Es fa això a partir de relacions insòlites, parlant, per exemple, de l'estudi de l'anatomia dels insectes en els processos dels criadors «de selecció i d'extermini per evitar la degeneració racial» (2020, 321). A les últimes pàgines, a aquesta confluència d'elements que han aparegut anteriorment, se li suma un conjunt de coincidències que es donen en el dia que el narrador posa fi a les seves notes. És a partir d'aquest cúmul de dobles coincidències que podem pensar què succeeix en la novel·la de Sebald. Doble, perquè coincideixen en el text components que el lector ja reconeix com a «part» de l'obra, i perquè hi coincideixen,

entre d'altres, amb el final de les notes del narrador, la promulgació de l'Edicte de Nantes fa 397 anys, la fundació de la Lliga Antisemita en fa 113, la massacre d'Amrítzar en fa 74, i «finalment, aquest Dijous Sant, 13 d'abril del 1995, també és el dia, cosa que a primera hora del matí encara no sabíem, en què el pare de la Clara ha exhalat la vida poc després d'haver ingressat a l'hospital de Coburg» (2020, 322). Aquestes simultaneïtats, així, desperten en el lector la il·lusió de l'«arribada» d'un significat, d'un sentit: per una banda, perquè es porten a un mateix espai elements que ja havien aparegut al llibre i que, per tant, potencialment trobaran aquí un «sentit unitari»; per l'altra, perquè les casualitats de la data semblen apuntar a una importància transcendental que potser no és vista a primer cop d'ull. El que succeeix, tanmateix, és que l'únic que mostren aquestes casualitats últimes és l'estratificació de la història, i que tots aquells esdeveniments «importants» que són recordats ho són perquè, d'una manera o d'una altra, estan lligats a la catàstrofe, són l'inici de moltes morts o el punt que vol posar la fi —vanament— a moltes d'altres. De manera semblant, el fet de coincidir en el discurs tots aquests elements que ja havien tingut espai en el llibre, a diferència del que «dicta» l'estructura novel·lística clàssica —i el discurs històric, en tant que teleològic—, no conclou en un sentit tancat, no fa que tots els elements apuntin cap a una mateixa cosa. Podem dir que hi ha una mena de sentit aquí perquè aconseguim relacionar totes aquestes peces que se'ns mostren, però no per això la seva presència en un mateix espai fa que aquestes formin part d'un tot únic i complet, sinó que les mostra com a parts soltes, desaparellades. Hi ha, en definitiva, per dir-ho com ho hem anunciat al principi, un sentit en el no-sentit perquè com a lectors trobem una relació entre les peces, però la seva coincidència no implica convergència, i es troben ben lluny de tendir, plegades, envers un mateix punt.

4. A TALL DE CONCLUSIÓ

Resulta estrany, i fins i tot una mica contradictori, voler extreure d'aquest treball unes conclusions sintètiques, després d'haver qualificat, a través del projecte estètic de W. G. Sebald, tot intent de sistematitzar i totalitzar d'ingenu. En les obres que hem tractat es palesa d'una manera molt clara una de les qualitats inherents del llenguatge, que és alhora tràgica: mentre que és l'única manera d'intentar *dir* allò que té lloc en la realitat —de fer-dicibles els fenòmens—, és alhora una eina imperfecta, espatllada, que fracassa en aquest

intent de traslladar la totalitat d'allò que vol dir a allò dit, és a dir, que fracassa en l'intent de no perdre res entre la cosa i la paraula.

Si és possible encara fer unes conclusions, el tercer apartat d'aquest treball ja ha acomplert en certa manera aquesta tasca, en recordar tot allò desenvolupat al primer i al segon punt per tal de fer més aclaridor allò que en ell s'exposa. La no-convergència d'un conjunt de fets, d'esdeveniments o simplement de «coses» que són portades en un mateix lloc —que coincideixen— és una de les hipòtesis més interessants a partir de les quals estudiar el corpus sebaldià, que adquireix profunditat, o almenys sembla fer-ho, en tenir una idea clara de com es conceben, en els textos, la història, el record i el sentit mateix. De la mateixa manera, aquesta visió de la no-convergència cap a un fi —un coneixement del qual no es disposava— ajuda a entendre les problemàtiques amb què topen les novel·les sobre el passat i la seva relació amb el present, i sobre la relació d'aquest amb el futur; el que podem afirmar aquí és, doncs, que cap de les aportacions que hem tractat de fer és el resultat d'una altra, i que per tant cap s'imposa jeràrquicament a les altres. Així com els textos de Sebald creen significacions a partir de casos concrets que no tenen cap pretensió d'universalitat, tot el que hem realitzat aquí són només diverses maneres de travessar una obra complexa.

El paradigma que s'ha produït aquí n'és només un entre molts d'altres, i l'obra queda lluny de l'esgotament. Aleshores, potser sí que són profitoses aquestes conclusions, si apunten en direcció als llocs que, per extensió i capacitat, no s'ha pogut caminar, i cap a algunes qüestions que queden per pensar. L'obra de Benjamin, sense anar més lluny, és molt més rica del que s'ha pogut expressar en aquest treball, i la majoria dels seus textos poden il·luminar, de ben segur, aspectes de l'obra de Sebald que aquí ens han passat per alt. També queda pendent un estudi, a partir de la diferència que hem explicat a través d'O'Donnell entre la proposta de moltes novel·les postmodernes i les de Sebald, de com la forma mateixa es veu afectada per la relació entre el subjecte i el món, i com contrasta, per exemple, l'ús exhaustiu d'artificis narratius en els textos postmoderns —potser Pynchon és l'autor que més enllà va— i l'allunyament en les obres de Sebald d'aquest ús maximalista d'elements retòrico-narratius en favor d'una mescla de gèneres narratius, com es mostra en les novel·les mateixes i, de mode no menys interessant, en la comparació entre els suposats textos de ficció de l'autor i els assagístics —algunes

similituds estilístiques i de forma entre *Els emigrats* i *Sobre la història natural de la destrucció* ho exemplifiquen a la perfecció—. Per altra banda, l'índex inclòs a *Els anells de Saturn* demana gairebé urgentment un estudi a fons, per totes les implicacions que se'n desprenen del seu gest, de com tracta d'organitzar —i de manera irònica?— una obra tan eclèctica com ho és aquesta. L'aproximació a l'obra de Sebald és complexa perquè demana a estones omplir l'estudi de referències als textos i, de vegades, allunyar-se completament d'ells per poder-ne dir alguna cosa. Tot això és degut, com intuïem al principi, a la resistència que oposa l'obra a ser sistematitzada; aquest treball haurà sigut productiu si ha aconseguit mostrar, amb les seves argumentacions, que és justament a partir de la impossibilitat de simplificar i constrènyer l'obra que se l'ha d'estudiar.

5. BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G. (2018). «¿Qué es un paradigma?». Dins de *Signatura Rerum*. Adriana Hidalgo.
- Benjamin, W. (2012). *El origen del «Trauerspiel» alemán*. Abada Editores.
- Benjamin, W. (2019). *Sobre el concepto d'història*. Editorial Flâneur.
- Borges, J. L. (2020). *El hacedor*. Penguin Random House.
- Cuscó, D. (2015). W. G. Sebald. *El funàmbul*, 1(6), 9.
<https://elfunambul.files.wordpress.com/2017/07/el-funambul-6-estiu-2015.pdf>
- De Man, P. (1990). *La resistencia a la teoría*. Visor.
- Foucault, M. (2003). *Foucault vist per Foucault: La filosofia com a activitat il·lustrada*. Edicions Bromera.
- Heller, J. (2004). *Catch-22*. Simon & Schuster Paperbacks.
- Hobsbawm, E. (2020). *Historia del siglo XX: 1914-1991*. Editorial Planeta.
- Jameson, F. (2012). *Posmodernismo: La lógica cultural del capitalismo avanzado* (Vol. 1). La Marca Editora.
- Löwy, M. (2020). *Walter Benjamin. Avis d'incendi: Una lectura de les Tesis Sobre el concepto d'història*. Editorial Flâneur.
- Liotard, J. F. (2008). *La posmodernidad: (Explicada a los niños)*. Editorial Gedisa.
- O'Donnell, P. (2000). «Preface», «The time of Paranoia» i «Postmodernity and the Symptom of Paranoia», dins de *Latent Destinies: Cultural Paranoia and Contemporary U. S. Narrative*. Duke University Press.
- Proust, M. (2013). *Combray*. Viena Edicions.
- Sebald, W. G., i Tripp, J. P. (2007). *Sin contar*. Nórdica Libros.
- Sebald, W. G. (2010). *Vértigo*. Editorial Anagrama.
- Sebald, W. G. (2015a). *Los emigrados*. Editorial Anagrama.
- Sebald, W. G. (2015b). *Sobre la historia natural de la destrucción*. Editorial Anagrama.
- Sebald, W. G. (2018). *Austerlitz*. Editorial Flâneur.
- Sebald, W. G. (2020). *Els anells de Saturn: Una peregrinació anglesa*. Editorial Flâneur.
- Shields, D. (2015). *Hambre de realidad: un manifiesto*. Círculo de Tiza.
- Wood, J. (2011). Sent East: Sebald's 'Austerlitz'. *London Review of Books*, 33(19), 15.
<https://www.lrb.co.uk/the-paper/v33/n19/james-wood/sent-east>