

NEW LEFT REVIEW 131

SEGUNDA ÉPOCA

NOVIEMBRE-DICIEMBRE 2021

ARTÍCULOS

WOLFGANG STREECK	Elecciones alemanas	7
SUJATHA GIDLA Y ALAN HORN	Raza, casta, clase	19
MIKE WAYNE	Hojas de ruta para después de Corbyn	43
J. X. ZHANG	El barrito del elefante	77
FRANCO MORETTI	Una nueva intuición	97
ADRIAN GRAMA	¿Antídotos contra la alienación?	109

CRÍTICA

TOM HAZELDINE	Transformatrix	132
RYAN RUBY	La privatización de los grandes relatos	142
RICHARD SEYMOUR	Modelos para la ralentización	158

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

INSTITUTO
25M
DEMOCRACIA

SUSCRÍBETE

ts
d traficantes de sueños



Carole Angier, *Speak, Silence: In Search of W. G. Sebald*,
Londres, Bloomsbury, 2021, 640 pp.

RYAN RUBY

LAS GRANDES NARRATIVAS PRIVATIZADAS

Se suele decir que nuestra cultura, especialmente nuestra cultura literaria, está fragmentada, incluso balcanizada. Que no hay una figura que goce a la vez de prestigio crítico y de éxito comercial; a quien se la tome en serio tanto por los moralistas como por los estetas; que tenga una complejidad formal sin que sea percibida como difícil y pretenciosa; a la que el público adore sin haber sido mancillada por su asociación con los males necesarios de las campañas publicitarias y la economía de los premios; cuya conducta personal y sus opiniones políticas no hayan impedido o complicado la recepción de la propia obra. Si hubiera que señalar, no obstante, una excepción reciente a esta regla general, nadie mejor que W. G. Sebald, el autor de cuatro libros que en Estados Unidos y en Gran Bretaña se consideran clásicos modernos: *Vértigo* (1990), *Los emigrados* (1992), *Los anillos de Saturno* (1995) y *Austerlitz* (2001). ¿Qué luz puede arrojar sobre esta anomalía la primera biografía completa publicada en inglés de nuestro autor, *Speak, Silence: In Search of W. G. Sebald*, de Carole Angier?

Winfried Georg Sebald –o Max, como prefiere que le llamen– nació en el pequeño pueblo de Wertach in Allgäu, en los Alpes bávaros, el 18 de mayo de 1944. Su padre, Georg, se había criado en la pobreza rural y dejó la escuela a los 13 años para aprender el oficio de cerrajero. Pasó los años de la hiperinflación de la República de Weimar trabajando aquí y allá hasta que en 1929 fue admitido en el *Reichwehr*, ascendiendo lentamente en la jerarquía militar a pesar de sus humildes orígenes sociales. En la fotografía de su boda celebrada en 1936, Georg luce el uniforme de oficial de baja graduación

de la *Wehrmacht* de Hitler, tocado con su gorra bordada con la esvástica del *Reichsadler* [escudo del Tercer Reich]. Durante la guerra fue conductor, inspector técnico y posteriormente jefe de una unidad de transporte de una división Panzer. Su regreso junto a su familia en 1947, después de tres años en un campo de prisioneros de guerra francés, puso fin al idilio del joven Winfried en compañía de su madre, Rosa, de su hermana mayor, Gertrud, y de su querido abuelo materno, Josef Egelhofer. Pocos años más tarde, Georg había trasladado a su familia a un feo bloque de viviendas sociales en la cercana ciudad de Sonthofen y, después de un breve paso por la policía local, se alistó, por tercera y última vez, en la versión reconstituida del ejército alemán de la República de Bonn.

«Convencional, católico, anticomunista, el típico origen pequeño burgués, en parte ligado a la clase obrera, típico de quienes apoyaron el régimen fascista», fue como describiría Sebald el ambiente de la provinciana ciudad de Sonthofen. Angier apunta que la lealtad de Georg al régimen hitleriano era principalmente una cuestión ligada a su propio deseo de hacer carrera. Parece que nunca participó en ninguna atrocidad, aunque es posible que fuera testigo de las consecuencias de la masacre de las SS en Tulle, en la Francia central, pero, en tanto que suboficial de la *Wehrmacht*, la complicidad era innegable. Sebald odiará durante toda su vida a Georg y este odio lo expresa principalmente en términos del nazismo de este, lo que a menudo hace que se tome este aspecto como un dato biográfico fundamental, aunque en buena parte puede entenderse, sin embargo, como una racionalización *ex post facto* de la antipatía instintiva que sienten los hijos con mentalidad independiente hacia los padres rígidos y autoritarios en el mundo entero. Georg no era inocente, ni mucho menos, pero tampoco era uno de los peores casos entre los habitantes de Sonthofen, algunos de los cuales habían sido nazis entusiastas. A pesar del ambiente asfixiante de la ciudad y del hogar, que se volvió especialmente intenso después de la muerte de su abuelo en 1956, Sebald consiguió reunir un pequeño círculo de amistades con ideas semejantes entre sus compañeros del *Gymnasium* local, fortalecido por dos estudiantes de mente abierta procedentes de Francia, Martine y Marie. Junto a los miembros de «*la Clique*», como se denominaban a sí mismos, pudo explorar sus inclinaciones literarias (publicó un temprano artículo atacando a los teatros alemanes por negarse a representar a Brecht en *Der Wecker*, el periódico escolar que él editaba) y abrió las primeras fisuras en la «conspiración de silencio» creada por la generación de sus padres en torno al Tercer Reich.

Este patrón se repetiría en la Universidad de Friburgo, donde Sebald se matriculó en la Facultad de Filología para estudiar Filología Alemana e Inglesa, así como Filosofía en 1963. Asqueado por el conservadurismo social de la vida en Friburgo, se juntó con un grupo de estudiantes mayores en la

Studentheim internacional de la Maximilianstrasse, a la que la dirección de la universidad había concedido, tirando piedras contra su propio tejado, cierto grado de autonomía. Sebald consideraba que el anticuado currículo de sus profesores y su énfasis en la *werkimmanente Kritik*, una pariente nazi de la Nueva Crítica que defendía que el significado de una obra literaria debía explorarse exclusivamente a partir de sus propiedades formales y no teniendo en cuenta las condiciones sociales de su producción, constituía una «ceguera premeditada» que pretendía aislar la literatura alemana y el conocimiento académico sobre la literatura de cualquier pregunta sobre su propia complicidad con el fascismo y sus antecedentes. De manera característica, el joven Sebald rechazaba también la principal alternativa, el materialismo dialéctico de Lukács, optando por el planteamiento de la Escuela de Frankfurt y, sobre todo, de Adorno, cuyo estilo polemista, su melancolía izquierdista y su vinculación al movimiento moderno de los grandes estudiosos académicos, así como su atención a los detalles aparentemente insignificantes, serían para siempre aspectos decisivos a lo largo de su carrera literaria y académica. Por más que su rebelión contra su educación alemana y el pasado fascista de su padre fuera política, su posición política no puede localizarse dentro de las habituales coordenadas de la agitación de extrema izquierda, del comunismo contracultural o incluso de la eurofilia posnacionalista, que algunas de las lecturas de su obra proyectarán posteriormente en él, sino que era algo que ocurría de manera privada, como en el caso de Adorno, en las *belles-lettres*.

Igualmente, la decisión de Sebald de abandonar Alemania –primero para recalcar en la Universidad de Friburgo (Suiza) en 1965 y al año siguiente para cursar sus estudios de doctorado en la Universidad de Manchester junto con su novia Ute– puede haber equivalido a una «emigración» *de facto*, cuando aceptó un empleo en la School of European Studies de la University of East Anglia, recién inaugurada, pero estos fueron movimientos dictados más por inquietudes personales y prácticas que por razones políticas o de principios. Desde el primer momento sintió ambivalencia respecto al hecho de vivir en Inglaterra: dejó Manchester un año para trabajar en una escuela privada en St. Gallen; pidió una excedencia de la Universidad de East Anglia para impartir clases en el Goethe Institut de Múnich; y, en una fecha tan tardía como 1985, aún acariciaba la idea de volver a trabajar en Alemania. Aunque pasó toda su vida adulta empleado en instituciones educativas, su temperamento no se adaptaba bien a los rigores de la investigación académica. Su trabajo de fin de máster y su tesis doctoral, que estudiaban respectivamente la obra del dramaturgo guillermino Carl Sternheim y la producción del novelista Alfred Döblin, dos conversos del judaísmo, hacía gala de una deliberada indiferencia hacia la bibliografía secundaria relevante y respecto a los protocolos de cita académicos, incluyendo en cambio juicios subjetivos,

diagnósticos psicosexuales a partir de las biografías de los autores, referencias inventadas, citas erróneas, errores ortotipográficos e incluso una nota a pie de página con una carta falsamente atribuida a Adorno. («Un jurado minucioso le habría suspendido», escribiría Richard Sheppard, amigo y colega de la universidad, sobre su trabajo sobre Sternheim; en lugar de ello, en reconocimiento de la brillantez que se escondía tras el desdén del autor por las normas académicas, Sebald se tituló con mención honorífica).

Aún así, si exceptuamos las amenazas regulares a la School of European Studies –desde los recortes financieros y el descenso de la tasa de matriculación hasta la «estalinización» thatcheriana del sistema universitario inglés, empezando por las temidas Evaluaciones de la Calidad de la Enseñanza–, la University of East Anglia resultaría un hogar perfecto para Sebald. Muchos de los autores sobre los que impartía clases –Kafka, Hofmannsthal, Canetti, Weiss y Kluge, por ejemplo– se abrirían camino hasta sus libros no académicos. A pesar de la carga lectiva, de un número cada vez mayor de nombramientos en diversos comités y de un papel fundador en el Center for Literary Translation de la University of East Anglia, la financiación adicional procedente del Arts Council y de la Unión Europea le proporcionó tiempo suficiente como para escribir una *Habilitationschrift*, dos guiones de televisión que no se produjeron (sobre Kant y Wittgenstein), un libro de poemas, dos colecciones de ensayos literarios, así como *Vértigo*, *Los emigrados* y *Los anillos de Saturno*, cuyo reconocimiento, junto con la astuta labor de su agente literario Andrew Wylie, le proporcionaron un anticipo de seis cifras de Hamish Hamilton para escribir *Austerlitz* y su nombramiento en el departamento más prestigioso de la University of East Anglia: su programa de Creative Writing.

Cuando fallece, probablemente de un ataque al corazón cuando conducía llevando a su hija Anna a Norwich el 14 de diciembre de 2001, Sebald tenía 57 años y estaba en la cumbre de su fama. Los cuatro libros que cimientan su reputación fueron recibidos con afecto en Alemania, pero hasta hoy sigue siendo menos popular en su país natal que en el mundo de habla inglesa donde su recepción, gracias en buena parte a la ayuda de Susan Sontag, empezando por *Los emigrados*, el primero de sus libros en ser traducido, roza la devoción. Cada uno de sus libros lleva la huella de las décadas que ha pasado Sebald con un pie firmemente plantado en la academia y otro en el exterior de ella, lo que le ha condecorado con un público lector que posee un número sin precedente de titulados superiores. En cuanto al género de adscripción, sus obras son inclasificables: combinan ficción y memorias; biografía e historia; literatura de viajes y de la naturaleza; crítica literaria, artística y arquitectónica. Su amigo, el poeta y traductor Michael Hamburger, que aparece en *Los anillos de Saturno*, las denominaba «semi-ficciones ensayísticas» y es posible que sea una descripción imposible de

mejorar. Aparte de ello, a la escritura de Sebald se le conoce por cuatro cosas: por su preocupación temática sobre los efectos posteriores del Holocausto y de la Segunda Guerra Mundial; por las fotografías, documentos y reproducciones de obras pictóricas y otros medios visuales intercaladas a lo largo de los textos; por el tono florido, anticuado y melancólico de su prosa; y, finalmente, por su denominada «metafísica de la coincidencia», la forma en la que una serie aparentemente asociativa de detalles e incidentes aleatorios dificulta precisar cómo una frase sigue a otra, aunque finalmente se revele que la totalidad ha estado actuando desde el principio según un orden complejo, semejante a una celosía.

En las dos décadas que han transcurrido desde su muerte, estos rasgos estilísticos han resultado tener una enorme influencia, especialmente en la literatura británica y estadounidense. Una breve lista de novelistas de habla inglesa que han perseguido o suscitado (les guste o no) una comparación con Sebald incluiría: Teju Cole, Jen Craig, Rachel Cusk, Geoff Dyer, Ben Lerner, Robert Macfarlane, Daniel Mendelsohn, Rick Moody, Will Self o Iain Sinclair. Para muchos de ellos Sebald ha proporcionado el *imprimatur* de un escritor de la Europa continental sobre una serie previa de preocupaciones locales, especialmente ligadas con la autoficción, la psicogeografía o la eco-poética, pero también, hasta un grado no reconocido, con la supervivencia del medio textual dentro de una sociedad dominada por la imagen y, como veremos, con la persistencia del impulso narrativo después del proclamado fin de las grandes narrativas. Ha habido, por supuesto, «disidentes» y los códigos de género del periodismo literario han hecho que sea obligatorio mencionarlos y llamarlos así. Cada disidente tiene su pugna concreta con algún aspecto de la obra de Sebald, pero el simple hecho de que se pueda hacer una lista con los miembros de ese grupo (son Michael Hoffmann, Adam Thirlwell, Mark Fisher) es un testimonio de la relativa excentricidad de esa postura. El estilo de Sebald es fácil de parodiar (Craig Brown lo logró muy bien en *Private Eye*), ello es así porque es específico y coherente. La parodia, tanto como la imitación, es una sincera forma de elogio.

El siglo XX nos dio lo joyceano, lo proustiano, lo kafkiano y lo orwelliano, pero Sebald es el único novelista que ha cruzado el umbral del siglo XXI cuyo estilo ha sido señalado con un adjetivo epónimo. Podríamos debatir lo *sui generis* que es en realidad lo sebaldiano. Geoff Dyer y Javier Marías han reclamado ambos el descubrimiento independiente del uso de las fotografías dentro del texto, aunque Marías tomó la idea de Erwin Panofsky y, en cualquier caso, Roland Barthes se adelantó a los tres escritores mencionados. *El Danubio*, de Claudio Magris (1986) es un precedente obvio para la mezcla de memoria, biografía, libro de viajes y disertación filosófica, aunque la tradición se remonta al menos hasta Rousseau. El tono formal y la sintaxis compleja de las frases de Sebald le debe mucho a los escritores de

habla alemana como Adalbert Stifter y Robert Walser, que el público lector contemporáneo inglés ha conocido en parte gracias a Sebald, aunque estos rasgos son más pronunciados en las traducciones de Michael Hulse de los tres primeros libros, con las que Sebald (aunque no su público lector) no estaba satisfecho. Como ocurre con los grandes novelistas del movimiento moderno, entre los cuales quizá él sea el último, su logro radica fundamentalmente en su capacidad de sintetizador. Leer sus libros por primera vez es experimentar con una fuerza especial dos efectos estéticos paradójicos, lo sorprendentemente inevitable y lo familiar no familiar, que se encuentran entre los indicadores de una calidad literaria auténtica. Parece entonces que nos encontramos ante un ejemplo de méritos recompensados y la tentación de dejarlo en este punto es grande. Pero la calidad, como bien sabemos, no es una condición ni necesaria ni suficiente para obtener el reconocimiento público. El éxito nunca se produce en un vacío cultural e, invariablemente, dice más acerca del público lector que de quien escribe. ¿Qué puede explicarlo en el caso de Sebald?

Se puede disculpar a un biógrafo o biógrafa literarios por asumir como evidente la importancia y el interés por su tema, pero la biografía no es un género neutral: es parte integral del proceso de canonización. *Speak, Silence: In Search of W. G. Sebald*, de Angier, no le hace un buen servicio a Sebald, lo cual resulta en cierto modo sorprendente, puesto que, al menos sobre el papel, Angier parecía bien situada para escribir este libro. Miembro de la Royal Society of Literature, ha escrito biografías de Jean Rhys (por la que fue candidata al Whitbread Award) y Primo Levi, cuyos escritos autobiográficos sobre sus experiencias como partisano antifascista y superviviente de Auschwitz se encuentran entre los testimonios literarios más potentes sobre los horrores del Holocausto (Levi fue por ello objeto, junto con Jean Améry, de uno de los ensayos de Sebald). Angier fue una de las primeras críticas en Gran Bretaña que reconocieron a Sebald como un talento importante, reseñando *Los emigrados* para *The Telegraph* cuando se publicó en inglés en 1996 y visitándole en Norwich para efectuar una entrevista en profundidad que se publicó en *The Jewish Quarterly* ese mismo año. Además de francés e italiano, Angier habla fluidamente alemán, el idioma de sus padres, judíos vieneses que llegaron a Inglaterra huyendo del nazismo. Sin embargo, desde el título, que no es simplemente, como podría parecer, una paráfrasis de Nabokov, sino que ha sido robado del título de una colección de ensayos literarios de Idris Parry, supervisor de Sebald en Manchester, hasta la gratuita afirmación de su última frase, la biografía de Angier está plagada de errores de juicio. El retrato de Sebald que emerge de las páginas centrales del libro no es el de una individualidad única, sino la caricatura romántica de lo que Sontag denominaba «el artista como sufridor ejemplar», una especie de santo laico arrastrado casi a la locura, en este caso por el peso de la historia.

Cualquier pretensión que pudiera tener *Speak, Silence: In Search of W. G. Sebald* de convertirse en el relato definitivo está obstaculizada, en primer lugar, por problemas de autorización y acceso. Una serie de personas cercanas a Sebald «prefirieron» no hablar con Angier, incluyendo a Simon Prosser, su editor en Hamish Hamilton; el pintor Jan Peter Tripp, amigo de infancia de Sebald y protagonista de uno de sus ensayos e ilustrador de *Unrecounted*, su colección póstuma de poesía; su compañero de habitación en Maximilianstrasse, amigo de la universidad y padrino de su boda, Albert Rasche; y, lo más dañino, su viuda Ute Sebald, que controla su legado y sus documentos personales y a la que, junto con su hija Anna, no se la menciona nunca por su nombre, excepto en los Agradecimientos. (Cada una de estas personas puede haber tenido sus razones, pero merece la pena señalar que Angier se enfrentó a las mismas dificultades cuando escribió la biografía de Primo Levi, así que aquí hay un patrón de comportamiento. «O puede que simplemente hayan decidido no contármelo», es una frase que se repite en *Speak, Silence*). Los muchos vacíos presentes en el libro se cubren mediante narraciones en primera persona del proceso investigador efectuado por Angier, por ejemplo, de cómo ha rastreado y hablado con diversas fuentes en los lugares relevantes, lo cual tal vez pretende ser un homenaje a los métodos biográficos del propio Sebald, pero que dan a los capítulos el aire de ser un conjunto de artículos de revista reunidos.

Por otro lado, la biografía está repleta de especulaciones sexuales. Una biografía responsable habría equilibrado la información que puede aportar con la información que o bien desconoce o que no tenía permiso para revelar, especialmente en el área que Angier llama «la vida familiar» de Sebald, que es muy probable que se solapara en buena medida con su vida real. En lugar de ello, concede un número desproporcionado de páginas en *Speak, Silence: In Search of W. G. Sebald* a las personas que estaban dispuestas a colaborar con ella, en especial a las mujeres que se mostraron afectivamente interesadas por Sebald. Por ejemplo, basándose en su valoración personal del atractivo físico de Sebald a partir de fotografías tomadas cuando tenía entre 15 y 17 años, de sus sentimientos no correspondidos por las dos estudiantes francesas de intercambio y de las especulaciones de una compañera de clase, Angier apunta que Sebald habría sufrido una «herida sexual» de algún tipo; que «tal vez» fuera homosexual o que al menos tenía «miedo» de serlo. A pesar de reconocer que carece de pruebas que respalden esta afirmación, Angier da pábulo en cualquier caso a la «reflexión» de la compañera de clase, basándose en que a ella «le sonó muy verdadero». Se trata bien de un caso de ingenuidad hacia su fuente o, y ello sería lo más probable, de un caso de sesgo de confirmación.

Angier sigue basando inferencias en estas afirmaciones (parcialmente retractadas) bien avanzado el libro, como cuando atribuye un episodio

paranoico que Sebald experimentó en el norte de Italia en 1980 y luego convirtió en objeto de ficción en *Vértigo*, a los miedos de ser perseguido por ser gay. Sin embargo, a excepción de una escena de una novela no publicada que escribió cuando tenía 23 años en la que un hombre en un tren hace una proposición no deseada al narrador, los hombres homosexuales de sus novelas, como Roger Casement en *Los anillos de Saturno*, y las relaciones homosociales, como la que se establece entre Cosmo Solomon y Ambros Adelwarth en *Los emigrados* o entre el joven Jacques Austerlitz y Gerald Fitzpatrick en *Austerlitz*, se presentan siempre con ternura y sin vergüenza, por lo que no queda claro qué papel tendrían los psicologismos de Angier, si fueran ciertos, para nuestra comprensión de su obra. (En lo que se refiere a la escena de la novela no publicada, Angier, que habitualmente se complace en la oportunidad de distinguir las fuentes biográficas de las literarias, se le olvida en esta ocasión señalar que se parece mucho a una escena incluida en *El guardián entre el centeno*, que en aquel entonces era la novela favorita de Sebald). En cualquier caso, al final de su vida, entabló una relación romántica con una de las estudiantes francesas de intercambio que le había rechazado de adolescente. A una comparación ampliada de esta relación con la de Kafka y Milena Jesenská se le dedican casi tantas palabras como a la relación que mantuvo con Ute Sebald.

La tendencia de Angier a incurrir en el sesgo de confirmación se aplica a otras áreas de su vida y de su obra. A Sebald se le recibió originariamente como un «escritor del Holocausto», una etiqueta que él rechazaba. Con el tiempo, señala Angier, el público lector ha acabado por «estar de acuerdo en que es incorrecto considerar la tragedia judía y alemana del Holocausto como el único centro» de la obra de Sebald. En lugar de explicar por qué Sebald rechazaba la etiqueta, Angier se limita a tratarlo como una; en lugar de explicar por qué ha habido un cambio en la interpretación de su obra, simplemente lo ignora. La razón que da para comportarse de este modo es la «limitación» personal de su punto de partida en tanto que «hija de refugiados judíos que huyeron del nazismo». «Creo que es correcto considerar el Holocausto como central en su obra», escribe, no equivocadamente. «Pero si yo lo considero demasiado central, es por eso». Esto, sin embargo, no es una limitación, es una elección. A la luz de esta elección, su credo metodológico —«Yo os recuerdo la verdad»— suena especialmente vacío. La verdad no es únicamente cuestión de no hacer afirmaciones falsas, es también cuestión de no omitir la información relevante que pudiera matizar o complicar la interpretación por la que se opta. Incluso si no es autorizada, quien lee algo que se publicita como una biografía tiene derecho a esperar un intento de equilibrio, de contextualización y de totalidad al que *Speak, Silence: In Search of W. G. Sebald* se niega desde el principio.

El marco interpretativo que Angier aporta a este aspecto «central» de la obra de Sebald –el trauma– bien podría haberse tomado prestado de la lectura que este hace de Améry y Levi, pero ello apenas es una evidencia. Ya fueran víctimas, victimarios, resistentes o espectadores con diversos grados de culpabilidad, puede decirse que todo el mundo que vivió el Tercer Reich –y todos sus descendientes– quedó traumatizado por la experiencia. Para todo novelista, poeta o intelectual de habla alemana de cierta importancia activo durante el periodo de posguerra –tanto judíos como no judíos– la reflexión sobre el nazismo es uno de sus temas principales. ¿Qué es entonces lo que diferencia a Sebald? Como hemos visto, el padre de Sebald no era en absoluto un alma cándida, pero el análisis que hace Angier del historial de guerra de Georg apoya la hipótesis de que su etapa en la *Wehrmacht* fue más una confirmación que la causa del conflicto que le enfrentaba a Sebald. Después de todo, este conflicto ya había estado presente durante años antes de que Sebald viera en clase el documental de Billy Wilder sobre Bergen Belsen, momento que Angier señala como el instante original de su conciencia traumática de los campos de exterminio nazis. Para respaldar su afirmación de que «Sebald fue el escritor alemán que asumió más completamente la carga de la responsabilidad por el Holocausto», Angier se ve obligada a recurrir a diagnósticos de diván cada vez más implausibles, desde «la culpa del superviviente, aunque él no tuvo nada que ver con todo ello», hasta la «sinestesia tacto-espejo» que «tal vez él no tenía» pero que, si la hubiera tenido, sin duda le habría vuelto inusitadamente receptivo al sufrimiento de las demás personas. El resultado de afirmaciones como estas no es una comprensión más profunda de cómo impactó en la escritura de Sebald el hecho de haber crecido como alemán durante los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial, sino una *reductio ad absurdum* de la pretensión de explicar la literatura mediante la psicología autorial.

La elección de Angier tiene otras consecuencias a lo largo de su biografía. Le conduce a afirmar que *Los emigrados*, que es su novela de Sebald favorita, es el «libro sebardiano *par excellence*». La crítica está dividida acerca de cuál es el libro de Sebald que realmente merece ese título, pero el consenso generalmente se divide entre *Los anillos de Saturno* y *Austerlitz*. *Los anillos de Saturno*, que agrupa todos los elementos de estilo que hemos mencionado antes bajo su forma más compleja y estéticamente potente, ha sido sin duda el libro más influyente entre los escritores, pero también puede defenderse con convicción que sea *Austerlitz*, obra que tiene la ventaja de haber aparecido en casi todas las listas de los mejores libros del siglo XXI, a menudo en primer lugar. En cualquier caso, la preferencia personal no es una justificación para dedicar, como hace Angier, cinco capítulos a *Los emigrados* y solamente uno a *Los anillos de Saturno* y *Austerlitz*, el mismo número que otorga a la sección de «El retorno in patria» de *Vértigo* y a su

novela no publicada. El ritmo de *Speak, Silence: In Search of W. G. Sebald* se resiente de este desequilibrio, especialmente porque los capítulos sobre *Los emigrados* están en su mayoría al principio, intercalados con la narración de la juventud de Sebald, mientras que los capítulos sobre *Los anillos de Saturno* y *Austerlitz* aparecen cuando ya se ha contado su vida, como si fueran productos secundarios.

Poner en el centro la «tragedia judía y alemana» específica del Holocausto supone que Angier ignora las conexiones que traza *Los anillos de Saturno* entre el colonialismo europeo, especialmente de Bélgica en el Congo, pero también de Inglaterra en Irlanda, América del Sur, China e India, y el sistema de trabajo esclavo de los campos de concentración nazis, aunque la crítica actual destaca la presciencia de Sebald en este punto. Pero puesto que este es el propósito explícito de Angier, ¿por qué no prestar al menos una atención igual a *Austerlitz*, donde se trata el tema de manera más directa y más extensa, y que ella define, al fin y al cabo, como su «obra maestra»? La respuesta, resulta, tiene menos que ver con su postura personal que con las limitaciones de su concepción de la biografía literaria: hacer encajar las personas y los incidentes de la ficción con modelos y fuentes de la vida real. Lo más interesante de *Speak, Silence: In Search of W. G. Sebald* se manifiesta, de hecho, cuando aborda la ética de la elección de este de convertir modelos no judíos en personajes judíos en *Los emigrados*, o la utilización de Sebald de las memorias de Susi Bechhöffer recogidas en *Kindertransport, Rosa's Child*, para *Austerlitz*. La defensa que hace Angier de estas prácticas –prerrogativa del novelista– es correcta, pero es también decepcionante y, junto con el análisis de la tesis de Sebald sobre Döblin, mina gravemente su previa afirmación de la «empatía excepcional de [este] con las víctimas del Holocausto». Desafortunadamente para *Austerlitz*, sin embargo, este libro está «escasamente documentado» y, por lo tanto, un «análisis adecuado» del libro más elogiado de Sebald está «desgraciadamente más allá del alcance» de su biografía. Un análisis adecuado requeriría «crítica literaria» y Angier no hace crítica literaria. Desgraciadamente.

«¿Es aún posible la grandeza literaria?», se preguntaba Susan Sontag en el inicio de su reseña de la traducción inglesa de *Vértigo* en 1999. Era la segunda vez que acudía a las páginas de *The Times Literary Supplement* para elogiar y promover la obra de Sebald. Dado su común interés por la fotografía, por la gravedad moral, por la ética de dar testimonio del dolor de otros y por las vidas melancólicas vividas bajo el signo de Saturno, es difícil imaginar un escritor más perfectamente ajustado a las inquietudes de Sontag. En el momento que escribe la reseña, ella está en la cúspide de sus poderes de consagración y, más que ningún otro factor, esa única frase –«¿Es aún posible la grandeza literaria?»– allanó el camino para el éxito de *Austerlitz* y selló la fama de Sebald entre el público lector de Gran Bretaña

y Estados Unidos. Sigue siendo la que marca el tono de su reputación en ambos países. La palabra clave es «aún». En opinión de Sontag, la voz de Sebald —«otoñal», con autoridad, grave, proustiana, «inexorablemente elegiaca y lírica» e incluso «noble»— lo convertía en un superviviente solitario del movimiento moderno tardío en la cultura basura del capitalismo contemporáneo, caracterizada por su «indecorosa autoconciencia o ironía», sus prejuicios «antisublimales», su literatura de «inquietudes menores» y, podríamos añadir, su agresivo poptimismo y presentismo.

Pero la caracterización de Sebald como alguien no perteneciente a su tiempo, ya fuera porque su arte trascendiera su periodo histórico o porque fuera un avestruz que enterraba su cabeza en las arenas del pasado, siempre ha sido engañosa. Aquí también podría esperarse que una biografía ofreciera un correctivo, una matización o, al menos, alguna explicación de cómo Sebald se las apañó para escapar milagrosamente, el único entre el resto de los escritores. Angier, sin embargo, fortalece la sabiduría recibida. Escribe: «La sensación de otro tiempo que invade sus libros mediante el lenguaje formal, anticuado, las guías antiguas, las pinturas renacentistas no es un accidente, sino un elemento crucial de su potencia». «El realismo y la modernidad», sigue diciendo, son «peligrosos» para su «arte particular». Elogia a Sebald por resistir el impulso de «introducir la vida moderna» en su escritura, cuando suprime una referencia a una camiseta Virgin Atlantic en un primer borrador de *Los anillos de Saturno*, una observación bastante negligente sobre un libro cuyo narrador describe a la gente «comprando para poder sobrevivir», ve un documental de la BBC en un televisor de un motel de mala muerte, come patatas fritas en un McDonald's de Ámsterdam, habla de gasolineras y centros comerciales, bebe una lata de Cherry Coke, informa de una reclamación sobre la política agrícola de Bruselas, visita una instalación defensiva abandonada de la Guerra Fría, compara la Cúpula de la Roca con el recién construido reactor nuclear Sizewell y observa desolado cómo la excavadora despeja un bosque abatido por un huracán.

Solo en contadas ocasiones se permite que los acontecimientos políticos y literarios contemporáneos afecten al relato que hace Angier de la vida de Sebald, aunque el panorama global del mundo exterior es tan importante a la hora de entender a un escritor, como lo es el retrato de su vida interior. El juicio de Eichmann y las sesiones sobre Auschwitz en Frankfurt se mencionan, pero su impacto general sobre la cultura alemana no se describe adecuadamente. Mayo del 68 se presenta anticipadamente en un debate sobre el clima intelectual de la Universidad de Friburgo, como un significativo del «flujo de la historia» hacia el «nuevo espíritu reformista» que Sebald y su círculo de amistades se supone que encarnaban, pero cuando les *événements* tuvieron lugar, este se encuentra de vacaciones en Yugoslavia y entonces ya no se nos cuenta nada más acerca de ellos. Se nos informa

del amor de Sebald por Herzog, por *El guardián entre el centeno* y por *No soy Stiller*, pero no se nos dice nada de las circunstancias en las que descubre a Weiss, Bernhard o Handke, todos ellos influencias mucho más importantes en su desarrollo como escritor. La discusión de Angier del Gruppe 47, que podría afirmarse que representa la corriente mayoritaria de la literatura alemana de posguerra, queda enterrada en una nota a pie de página. Su sinopsis de la Escuela de Frankfurt es ligeramente menos sucinta, pero se pasa por alto que Benjamin es una fuente importante de detalles biográficos para Jacques Austerlitz. Los dos episodios históricos que se tratan con más detalle, la crisis del petróleo de la década de 1970 y el neoliberalismo thatcherista, son importantes, como veremos, pero Angier los trata, junto con el ingreso británico en la Unión Europea, únicamente en relación con sus efectos sobre las condiciones de enseñanza en la University of East Anglia. Nada sobre la descolonización, el conflicto en Irlanda del Norte, la Campaña por el Desarme Nuclear o la Guerra Fría. Incluso dentro de los confines de su interpretación de Sebald, a quien considera fundamentalmente un escritor del Holocausto y el bombardeo de las ciudades alemanas, acontecimientos potencialmente relevantes como el *Deutscher Herbst* [otoño alemán], el *Historikerstreit* [debate de los historiadores] de la década de 1980, el desarrollo de la *Erinnerungskultur* [cultura del recuerdo], la reunificación alemana, el genocidio en Ruanda y las campañas de bombardeo de la OTAN en la antigua Yugoslavia se dejan pasar en silencio.

Augier tampoco otorga ninguna importancia al hecho de que los cuatro libros principales de Sebald se publicaran entre 1990 y 2001; en otras palabras, que su carrera literaria coincida casi de manera perfecta con la «larga década de 1990», es decir, con el llamado fin de la historia. Lejos de ser el anacronismo en el que lo convierten Sontag y Angier, Sebald es uno de los escritores más representativos de ese periodo. Ni los rasgos que definen su influyente estilo prosístico –la «metafísica de la coincidencia» y el tono melancólico– ni la recepción de su obra en la angloesfera pueden entenderse sin referirse a ese momento. La expresión «fin de la historia» procede, por supuesto, del título del ensayo publicado por Francis Fukuyama en el verano de 1989 en *The National Interest*, mientras Sebald estaba en Corfú escribiendo *Il ritorno in patria*, que fue ampliado posteriormente en *The End of History and the Last Man* (1992), más o menos a la vez que Sebald daba los últimos retoques a *Los emigrados*. Tanto entre quienes la comparten como entre quienes la rechazan, la frase ha resultado ser una etiqueta sorprendentemente persistente para capturar la mentalidad propia de ese periodo, especialmente en Occidente. Pero de la misma manera que el fin de la historia no suponía el final de los acontecimientos históricos, la culminación o el colapso –prácticamente acaban siendo lo mismo– de las grandes narrativas ilustradas del progreso político, moral, económico y científico no implicaba

el fin de los intentos de crear metanarrativas que los dotasen de sentido. Como tantas otras cosas de este periodo, estas narrativas, que habían funcionado como mitos colectivos que legitimaban y orientaban las formas de vida a ambos lados del telón de acero, simplemente se privatizaron. Ahora era misión de cada persona localizar qué patrones podían encontrarse dentro de la proliferación caótica de información y de acontecimientos registrados e imponer sobre ellos una coherencia necesariamente artificial.

Es a la luz de ello como hay que entender la «metafísica de la coincidencia» de Sebald. (La formulación de Angier es un poco engañosa, porque apunta a un descubrimiento más que a una fabricación ingeniosa. Se ha hablado mucho del empleo que hace Sebald de las fotografías: en último análisis son un truco de prestidigitación, cuyo fin preciso es crear la ilusión de que las «coincidencias» se tienen que encontrar en el mundo y no tanto en el texto). El empleo que hace Sebald de las ciudades en llamas en *Vértigo*, de Nabokov el entomólogo en *Los emigrados*, del gusano de seda en *Los anillos de Saturno* y de la fortaleza con forma de estrella en *Austerlitz*, son únicamente prácticas brillantes de un estilo de pensamiento generalizado, que sigue activo hoy en día. Tiene sus parientes de cultura mediana en las «historias de objetos» que hoy tan bien se venden como *Cod: A Biography of the Fish that Chaged the World* (1997) o *Salt: A World History* (2002), ambas de Mark Kurlansky, o en los documentales de la BBC de Adam Curtis; tiene sus parientes de baja cultura en las teorías de la conspiración de plástico rococó de Alex Jones o en los seguidores de Q. Si este estilo ha sido especialmente influyente entre algunos de los escritores que hemos citado antes, ello ha sido porque es modular y escalable; a partir de un infinito de información se necesita únicamente escoger unos pocos datos y puntos y tejer sus repeticiones a través de una serie de contextos diferentes. Esto no quiere decir que sea sencillo imitarlo: Angier misma trata de hacerlo con los accidentes de coche en *Speak, Silence: In Search of W. G. Sebald*, pero no logra sacar adelante esa combinación de lo sorprendente y de lo inevitable que es la marca distintiva de lo sebaldiano.

En la práctica, por supuesto, la opinión de Fukuyama de que la democracia liberal era «la forma definitiva del gobierno humano» quería decir tres cosas. En primer lugar, la integración de la República Democrática Alemana en la *soziale Marktwirtschaft* [economía social de mercado] de la República Federal Alemana. En segundo lugar, el acceso del resto de países del bloque oriental a la Unión Europea, que Fukuyama consideraba, por encima del modelo estadounidense, como el caso paradigmático. Y, finalmente, la aplicación sin restricciones a la Federación Rusa de las «terapias de choque» económicas, que ya se habían aplicado, por ejemplo, en México y Argentina y que, a su vez, habían sido puestas a prueba por Paul Volcker durante los gobiernos de Carter y Reagan en Estados Unidos y por Margaret Thatcher

durante sus once años como primera ministra en Gran Bretaña. Haciéndose eco de la famosa sentencia de Thatcher, Angier escribe que la obra de Sebald «no trata en absoluto sobre la sociedad, por eso no contiene diálogos». La segunda parte de esta frase es cierta únicamente en el sentido más técnico. En la obra de Sebald, los diálogos no se presentan como intercambios entrecuados, como en la típica novela realista, pero una de las situaciones más habituales de sus ficciones es la que presenta al narrador escuchando a gente que le cuenta largas historias, en el estilo de Conrad, que nuestro autor transmite con el sello narrativo de Bernhardt. La primera parte de la frase de Angier es simplemente falsa. Los libros de Sebald tratan, entre otras cosas, del trabajo, el castigo, la psiquiatría, el entorno construido, el transporte, el turismo, los medios de comunicación, la academia y la guerra y ninguno de estos temas puede pensarse sin lo social como tal.

No es que en la obra de Sebald «no haya sociedad», sino en realidad que Sebald estaba escribiendo en un momento y en un lugar –la Gran Bretaña neoliberal– en la que todos los lazos sociales no económicos estaban siendo subordinados a los intereses de la acumulación de capital. Desde los terrenos devastados de las «llamadas zonas de desarrollo» situadas en torno a los muelles de Manchester, donde el pintor Max Ferber tiene su estudio en *Los emigrados*, y el «Salón del Libre Comercio» del gran hotel en decadencia cerca del hospital en el que muere de un enfisema pulmonar, hasta las ciudades despobladas y las mansiones en ruinas de Norfolk por las que el narrador vaga en *Los anillos de Saturno* en los años posteriores a las políticas de la «capitalista intransigente, la baronesa Thatcher» o los «trabajadores de las minas de oro de la City» con los que el narrador y Jacques Austerlitz comparten espacio en un cutre bar de hotel en las inmediaciones de la estación de Liverpool, Sebald registra concienzudamente los efectos de la atomización social, la carencia de recursos, la financiarización y la pérdida de los ingresos procedentes de unos mercados coloniales sostenidos por la brutalidad mostrada hacia las infraestructuras, las ecologías y las poblaciones de ambos lados del Mar del Norte. Este lúgubre paisaje socioeconómico crea un contraste agudo con el retrato del mejor de los mundos posibles de la «nueva economía» y la «Pax Americana» pintados por los centristas de la Tercera Vía y por la industria cultural angloestadounidense. En la medida en que esta representación implacable en la ficción cuenta como disenso, Sontag no era ni por asomo la única lectora que se identificaba con ella.

Los solteros anómicos que subsisten a duras penas en estos *paysages demoralisés*, agobiados hasta el punto de la hospitalización o el suicidio por las emigraciones forzadas, los recuerdos melancólicos, las juventudes robadas, las obsesiones privadas o las sensaciones ambientales de catástrofe, se describen en elegantes oraciones que se extienden por la página como la hiedra por las paredes semiderruidas de ladrillo. Sontag traza sus ancestros

en el romanticismo alemán y James Wood describe el estilo de Sebald como un «gótico reflexivo contemporáneo», pero en ambos casos podríamos aún ir más lejos: es *décadence*, un estilo prosístico ajustado a un segundo *fin de siècle*. Los narradores de Sebald son representativos de la especie a la que Fukuyama denomina, inspirándose en Nietzsche, en la sección final de su libro, mucho menos comentada, el «último hombre». A Fukuyama le preocupaba que «la paz y la prosperidad generalizadas», garantizadas por el triunfo del capitalismo liberal-democrático, les pudieran parecer profundamente insatisfactorias a las personas que ahora tenían la misión de sostenerlas perpetuamente. Es cierto que la principal preocupación de Fukuyama era que el *thymos* instintivo del hombre, su impulso de buscar el reconocimiento mediante el sojuzgamiento, se proyectara, fruto del aburrimiento, en la propia democracia liberal, bajo la forma de una recaída derechista. Aunque esta prognosis parece aplicarse mejor a escritores como Houellebecq, Handke o Limonov que a Sebald, no por ello los personajes de este último están menos insatisfechos con la vida bajo el capitalismo liberal-democrático; ellos han experimentado directamente los horrores de la historia alemana o bien han interiorizado demasiado sus lecciones como para flirtear ahora con el etnonacionalismo. Sus insatisfacciones se introyectan y se expresan como un luto perpetuo por las posibilidades que han sido clausuradas por la historia.

Pero incluso en la década de 1990, por no decir nada de las dos primeras décadas del siglo XXI, la paz y la prosperidad de Fukuyama resultaron ser más teóricas que reales: el principal inconveniente del capitalismo liberal-democrático era que la desaparición de una alternativa de izquierda suponía también la ausencia de todo mecanismo para alcanzar realmente esos objetivos. «El futuro está en el pasado», garabateaba el joven Sebald a los 22 años en la última página de su diario antes de embarcarse en su nueva vida como profesor universitario en Inglaterra. Ese es el sentimiento que animaría los libros que empezaría a escribir un cuarto de siglo más tarde, los libros cuyo sorprendente éxito proporciona la razón de la publicación de una biografía en inglés. Para cuando llegó el momento de escribirlos, no obstante, la frase había adquirido un corolario desgraciado: el futuro ya no está en el futuro. Los personajes de Sebald puede que estén en desacuerdo con el materialismo de los consumidores y los especuladores; puede que se percaten de las continuidades imperiales entre el viejo y el nuevo liberalismo, pero comparten con ellos al menos una premisa: que no hay alternativa. Cuando «se confronta con los rastros de la destrucción, que se remontan con profundidad en el pasado», el narrador de *Los anillos de Saturno* siente un «horror que le paraliza», no una indignación motivadora. La destrucción, como él puede ver claramente, sigue su curso, pero él, de manera fatalista, observa y espera que el mundo a su alrededor se disuelva «en agua, arena y aire con la misma certeza con la que desaparecieron los asentamientos de Dunwich

aproximadamente siete siglos antes en lugar de intentar hacer algo para detenerla. Lo que sitúa a los personajes de Sebald entre los últimos hombres es que allí donde podrían haber elegido lo político, eligen por el contrario lo elegíaco. Para Sebald también era más sencillo imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo y ello, en la misma medida que la carga traumática del pasado, es una de las fuentes de su melancolía. Y en esto encarnaba, y sigue haciéndolo, el espíritu de la época.