

Moenia 16 (2010), 411-426.
ISSN: 1137-2346.

Después de la fotografía: sobre la naturaleza inconsolable en *La noche de los tiempos* de Antonio Muñoz Molina y *Vértigo* de W.G. Sebald

Edgar TELLO GARCÍA
Universitat de Barcelona

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles.
Baudelaire, "Correspondances".

RESUMEN: El artículo versa sobre las fotografías que sirven al narrador de *La noche de los tiempos* para desgranar la historia de amor entre Ignacio Abel y Judith Biely en plena Guerra Civil española. El trabajo pretende ser comparativo para mostrar el uso que hacen de las imágenes, y las diferentes teorías que subyacen a este uso en dos autores diferentes que presentan, a nuestro juicio, puntos de afinidad: W. G. Sebald y A. Muñoz Molina. El operador temático que empleamos en esta comparación son las instantáneas y las descripciones de la naturaleza animal, como vía de reanimación de un panorama apocalíptico. Aunque el trabajo se centra en la novela citada de Muñoz Molina y en *Vértigo* de Sebald, el corpus de textos empleado cobra un espectro mayor para dotar de perspectiva este estudio. Así, el trabajo queda dividido en tres partes: (1) el uso de la visión desangelada del mundo como un conjunto de instantáneas formadas por cenizas grises que tiñen cada escena literaria, hasta volverla borrosa a nuestra mirada actual, (2) la reanimación de un ciclo natural que toca a su fin por medio de imágenes del mundo animal, (3) la representación de la identidad frustrada a través de un fotomatón.

PALABRAS CLAVE: Fotografía, Naturaleza, Historia, W. G. Sebald, A. Muñoz Molina.

ABSTRACT: This article deals with the photographs which the narrator uses in *La noche de los tiempos* to explain the love-story between Ignacio Abel and Judith Biely during the Spanish Civil War. The work seeks to be comparative in order to show how the images are used, as well as the different theories that underlie this use by two different authors that, in our point of view, share a certain affinity: W. G. Sebald and A. Muñoz Molina. The operating theme used in this comparison is the photos and the descriptions of animal nature as a way of resuscitating an apocalyptic panorama. Although the work focuses on the aforementioned novel by Muñoz Molina and on *Vértigo* by Sebald, the corpus of texts used acquires a wider range in order to give perspective to this study. Thus, it is divided in three parts: (1) the use of the soulless, apocalyptic vision of the world as a group of pictures made up of grey ash that dye each literary scene and blur our view of reality, (2) the resuscitation of a natural cycle that reaches its end by way of images from the world of animals, (3) the use of cabin pictures as a representation of a frustrated identity.

KEYWORDS: Photograph, Nature, History, W.G. Sebald, A. Muñoz Molina.

Recibido: 30-9-2010. Aceptado: 15-11-2010.

CATARATAS, GRANOS DE ARENA Y EL RECUERDO INCONSOLABLE DE LO NATURAL

Las fotografías desplazan el recuerdo cambiándolo, desnaturalizándolo, a la vez que reafirman la sensación de que esa nueva imagen es la huella más auténtica de una historia. Aunque la crítica haya observado esos desplazamientos, no descartando cierta malicia en ellos, lo cierto es que a veces las fotografías son lo único que conservamos del pasado inconsistente¹. La firma de lo sucedido, comprobada como prolongación de una mente inconsolable en la complejidad de la memoria colectiva, resulta imposible de asumir una vez se ha reafirmado como idéntica al nuevo recuerdo.

Por ejemplo, en *Los inconsolables* (1995) de Kazuo Ishiguro, Ryder, un renombrado pianista, llega al vestíbulo de un hotel tras un largo y fatigoso viaje. Al principio le apura un poco ver que nadie salga a recibirle, pero enseguida descubre que solo se trata de una primera impresión; su programa de actos es tan denso como incierto, tal y como le hará ver la organizadora de eventos (Kazuo Ishiguro, *Los inconsolables* 11). Ryder jamás logrará encontrar la función matemática de la curva invisible que une todos y cada uno de esos actos —experiencias vacías de una esencia tangible— que le han sido programados. A medida que descubre la acumulación sorprendente de personas que acuden a su encuentro, con unos modales misteriosos y exquisitos, va cifrando asimismo la insignificancia de su presencia. Su presencia significa algo en la obra —todos parecen conservar un recuerdo y una relación muy presente del personaje— pero cuál sea el significado de su visita, y la relación que Ryder mantiene con cada personaje no lo podemos saber en modo alguno. A pesar de tener que asistir a la «celebración del jueves» su realidad es fortuita, casi *sin vida*, pese a ser aparentemente determinada y concreta². Su visita es irreal como una fotografía antigua. Todo está programado, todo viene a la cabeza de una manera automática, la palabra *Naturaleza* es un juego del lenguaje inocente en esa novela. A pesar de ello, resulta un acontecimiento traumático comprobar cómo lo natural y lo artificial han borrado sus contornos y solo queda *lo real*, que según Rosset, nace de la remisión a la insignificancia primera, al momento en el que los dobles, los complementarios y las ambigüedades discursivas y existenciales que estos promovían, vuelven a su estado ilusorio, invisible. Las fotografías promueven esa confusión de carácter ominoso³. En ese paisaje construido sobre una arquitectura virtual, el protagonista de *Los inconsolables* descubrirá que lo que escucha en secreto sobre sí mismo coincide con lo que en un principio sospechaba: la gente piensa que él es un ser pagado de sí mismo, un cretino. Paradójicamente, estos vislumbres sobre su persona son más equiparables que nunca a las fotografías, lo más parecido a una sinceridad natural, de una mordacidad hiriente a pesar del falseamiento que conlleva toda percepción abierta de la otredad⁴.

¹ Para lo que la crítica denomina «Patterns of inconsistency» en la obra de W. G. Sebald *vid. Feiereisen & Pope* (2007: 174, 183 y ss).

² Cfr. Stanton (2006: 2).

³ Rosset (2004: 30).

⁴ El pasaje al que me refiero en la novela de Ishiguro ocurre cuando, al despertar el segundo día, se encuentra en el vestíbulo del hotel a una pareja de periodistas que intentan entrevistarle. Una

Como observan Horkheimer y Adorno, la capacidad mimética del hombre civilizado genera paisajes apocalípticos en los que lo natural no tiene cabida más que de un modo donde la nostalgia invade de manera insoportable lo que fue —«no queda ni un árbol, ni una sombra», leemos, por ejemplo, al final de *La noche de los tiempos* (782)⁵—.

El reconocimiento de la transformación del pasado hacia su esencia real lo podemos observar en un pasaje de *Vértigo*, en la parte final denominada «El retorno in patria», el ortónimo W. G. Sebald visita la antigua región de W. donde solo queda un antiguo conocido con vida, el gotoso Lukas, quien reconoce que al pasar los días tumbado en el sofá recordando el pasado «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 debía operarse de cataratas» (*Vértigo* 188). Que el pasado se deforme paulatinamente a medida que acercamos nuestra vista al mismo no es tan grave como el comprobar que los contornos morales a los que apuntan los objetos —tan esenciales para una recuperación que es básicamente visual en esta ficción— han desaparecido del mismo modo que la dicotomía entre vida artificial y muerte real. El problema no es una simple miopía, la impericia para recordar el pasado implica que la esencia de las personas se desarraigue del lugar mítico que Sebald llama «hogar» (*Heimat*) y cambie radicalmente hacia su ocaso. Idéntica circunstancia confluente para alterar a Ignacio Abel, el protagonista de *La noche de los tiempos* (2009), cuando reconoce que todo «se le confunde en la memoria fatigada como una secuencia continua de lugares, sensaciones, rostros, días y noches, que sin embargo no tienen ninguna conexión entre sí. Ni siquiera él mismo es ya del todo quien era cuando empezó el viaje» (*La noche de los tiempos*, 792).

Visto así, puede parecer algo ingenuo que el narrador de *La noche de los tiempos* intente recuperar lo que queda de la amante de Ignacio Abel, Judith Biely, por medio de una serie indefinida de imágenes fotográficas. Por consiguiente, la extensión de la novela es equivalente al ritmo vertiginoso con el que se suceden experiencias apenas percibidas o asimiladas por la lectora ideal de esas páginas. Continuamente, el narrador Ignacio Abel, expresa en ese texto la necesidad de reparar en las evidencias que se escapan de manera vaporosa ante nuestros sentidos: reconoce, ve, repara por primera vez en algo, porque «nadie quiere ver nada» (*La noche de los tiempos* 343), y él mismo «se acostumbró [...] a oír disparos» (339), «que iba a saber o remediar él si no veía nada» (335).

Asimismo, es necesario señalar la disimilitud de estos personajes de Muñoz Molina con el narrador de *Vértigo*, un ser que necesita todas las herramientas que halla a su disposición (archivos, fuentes orales, objetos, fotografías) para invocar una

vez él ha aceptado la entrevista, los periodistas empiezan a dialogar y aconsejarse el modo en el que deben llevarla a cabo, como si él no estuviera presente. Los consejos sorprenden por romper con el entramado de pesada cortesía que todos los personajes del libro parecen obligados a emplear; entre ellos comentan la necesidad de «no dejar de alimentar su ego un instante. [...] Recuerda que ese bastardo es muy susceptible» (*Los inconsolables*, 184).

⁵ Huggan & Tiffin (2010: 203).

clarividencia que le proporcione recuerdos imborrables, si no traumáticos por su dureza, sí por la indelicadeza con la que se asientan en las profundidades de su memoria y se vuelven actuales en cuanto se provoca el estímulo adecuado —todo en Sebald parece salido del contraste de «una noche que me ha quedado grabada en la memoria con una claridad meridiana» (*Vértigo* 207)—. Para este (al contrario de lo que hemos leído en el fragmento citado de Muñoz Molina) todo tiene una relación, que, de ser descubierta, no únicamente ejercerá un poder magistral sobre el tiempo por venir, sino que será capaz de modificar el pasado para revivirlo de otro modo. En este caso, la fotografía no es una muestra de saturación de vida, ni un certificado de presencia. Al contrario, las fotografías son testimonios de que lo visto y lo vivido tienden a mantener un correlato de inexistencia, o una cadena fantasmagórica que imita sin mucho éxito una vida truncada e inconexa⁶. No es otro el motivo de la infelicidad que encuentran estos personajes que aceptar la revelación de que una vez encajadas todas las piezas del puzzle —suponiendo que alguna vez éste contara con todas las piezas a su disposición—, la duplicación de la vida crea aberraciones que no son disparatadas porque ya estaban ahí con anterioridad. Una vez hallado ese particular *punctum* de la historia, la historia se deshace como el traje gris del antepasado de los Seelos y deja paso a un nuevo distanciamiento que coincide plenamente con la imagen primera de uno mismo como un ser originalmente desconsolado y solo:

La figura gris me causó de inmediato una impresión extremadamente misteriosa, acrecentada por el manso olor alcanforado que desprendía. Pero cuando, sin fiarme demasiado de las apariencias, me acerqué más y toqué una de las mangas del uniforme que colgaba vacía, ésta, ante mi más puro espanto, se desintegró en polvo. [...] Una y otra vez he soñado y aún en ocasiones sigo soñando que este hombre extraño extiende su mano hacia mí, y yo, pese a todo mi miedo, me atrevo a aproximarme más y más él, hasta tan cerca que por fin puedo tocarle con la mano [...]. Y todo su porte, que de algún modo reflejaba distanciamiento, dejaba pocas dudas de que era un ser desconsolado por naturaleza (*Vértigo*, 199-200).

Cuando las fotografías envejecen, la pátina mate que distinguía los claros de las sombras va alisándose hasta que un brillo gris se extiende como una capa de polvo sobre la misma; en ese instante la fotografía ya ha perdido su capacidad de encerrar el tiempo en su marco diminuto y ha perdido una capacidad de evocación que no sea puramente especulativa. En Muñoz Molina observamos esta misma imagen de una naturaleza pútrida en su obra *La realidad de la ficción* (152): «dentro de unas semanas no quedará más que un puñado de cenizas en cualquier campo no lejano y, en un registro, un número de matrícula vencido. Aunque englobados y arrastrados sin descanso por la muchedumbre innumerable de sus semejantes, sufren y se arrastran en una opaca soledad íntima, y en soledad mueren o desaparecen, sin dejar rastro en la memoria de nadie».

Aunque el espíritu permanezca como permanecen los clichés intemporales, la escena cobra más el deje de imprudencia de los sueños, donde cada fotograma va deshaciéndose en la memoria sin dejar huellas (como el hombre gris que se desintegra en

⁶ Rosset (2008 [2006]: 37). Para la mirada que proyecta Muñoz Molina sobre la realidad *vid.* el monográfico de T. González Arce (2005).

polvo)⁷. Lo curioso es que el simulacro obtenido de este modo y facilitado por la época digital y la fluidez de las comunicaciones aleja paulatinamente de los códigos humanos que pretenden descifrar una identidad natural. La desgracia, fijada por símbolos que no son más que elementos naturales muy sencillos (la sangre, el agua, el fuego, el aire, la arena, la vegetación selvática), se impone sobre todo aquello que el narrador logra penetrar con su mirada antes de que ante esta la realidad se deshaga y descorra el velo de un nuevo estadio más consciente: «La evidencia del peligro y el espectáculo de la muerte no parecían dejar en ellos impresiones duraderas [...]. El olor a heces y a vísceras era más poderoso que el de la sangre» (*La noche de los tiempos*, 781 y 783). Del mismo modo, en Sebald, lo existente ha cedido su lugar dejando un espacio vacío, mientras que para Muñoz Molina el presente aún no ha existido. Pese a ello obtenemos un resultado muy parecido de las pesquisas de sus narradores: «un claro en un bosque al otro lado del océano: unas pocas líneas esbozadas en las anchas hojas de un cuaderno, apenas la sombra de una forma que tal vez nunca llegara a existir, tan en suspenso como el porvenir de su vida»; *La noche de los tiempos*, 377). En esas líneas vemos una confluencia con la escritura de Sebald: lo que ha sucedido solo ha sucedido si tiene una existencia en la esfera del pensamiento, por lo que, por una regla de tres misteriosa, el pensamiento se convierte en la expresión de un universo enfermizo. En resumen, el hombre que vive en la época contemporánea deviene una anomalía para su tiempo.

El caso de Ignacio Abel es paradigmático porque, reuniendo todas las condiciones para ser un personaje propio de ese tiempo revivido, escapa gracias a un amor aberrante, injustificable, que lo vuelve un ser a contracorriente, innoble para la Historia porque permanece fuera del tiempo⁸. La capacidad de ambos textos, el de Muñoz Molina y el de Sebald, es la capacidad que poseen para volver llamativo e incluso vergonzante lo que en un momento natural del tiempo —el de una modernidad hacia el abismo— pasaría desapercibido por su medianía e invisibilidad de los detalles⁹. Cuando Ignacio Abel habla con el obrero Eutimio o con el ministro Negrín, se observa por medio del contraste que su persona está fuera del tiempo, suspendida en un limbo de elegante cursilería que a su propia persona —y por añadidura a la de los lectores que han firmado con él un pacto de ficción— vuelven tan incómodas como insoportables su existencia y la jurisdicción moral que ejercen sobre ese mundo de ficción histórica. Cuando el narrador repara en ese hecho utiliza la fotografía como una

⁷ Para la fotografía como perpetuación del cliché *vid.* Coetzee (2007a, 216): «La cuestión es que los fotógrafos llegan para llevar a cabo una sesión con alguna idea preconcebida, a menudo del tipo cliché, de la clase de persona que es el modelo que van a retratar, y se esfuerzan por corporizar ese cliché en las fotografías que toman (o, por seguir el giro idiomático de otras lenguas, las fotografías que hacen). No solo procuran que la persona pose según dicta el cliché, sino que cuando vuelven a su estudio seleccionan de entre los negativos los que más se aproximan al cliché. De ese modo llegamos a una paradoja: cuanto más tiempo tiene el fotógrafo para hacer justicia a su modelo, tanto menos probable es que le haga justicia».

⁸ Sigo a Luis Gonzalo Díez (2009: 108 y ss).

⁹ Para comprender el uso que hago de la palabra natural como carrera apocalíptica debe verse el trabajo de A. Huyssen (2001).

protección que tampoco deja de ser algo frívola; los rostros de una imagen son un lujo demasiado serio porque enfrentan al protagonista con una verdad que no existe, justamente porque esta ha sido definida como poseedora de una fisonomía estrictamente mental, sin aura, es decir, sin respuesta desde la lejanía del tiempo: «La cara en la fotografía de su pasaporte es casi la de un desconocido [...] Se ve a sí mismo como en una instantánea fotográfica, parado en un límite del tiempo (*La noche de los tiempos* 41-2)».

Algo parecido le ocurre al narrador Sebald cuando repara en la semejanza de unos gemelos con Kafka, y les pide permiso en un autobús para fotografiarles —de ahí la sospecha de los padres de los gemelos y la ironía del narrador cuando lo toman por pederasta—. Por ello, llega un momento en el que el resorte circular entre pensamiento-horror-fotografía-distanciamiento es un escudo protector del narrador frente al desconsuelo. Así, cuando tras esa escena el narrador comenta con cierto donaire que: «me senté en el interior de la cafetería de la estación, que en desconsuelo superaba con mucho a todos los otros locales de estaciones de trenes que conozco, me pedí mi café de por la mañana y estuve hojeando el *Noticias del Tirolo (Vértigo 153)*», estas palabras deben leerse como parte de la campana de inflexiones que vuelven soportable dicho desconsuelo:

Ocuparse de la Naturaleza, que nos mantiene en vida igual que antes, es el correlato cada vez más claro. La melancolía, el reflexionar sobre la infelicidad existente, no tiene nada en común, sin embargo, con el ansia de muerte. Es una forma de resistencia. Y, a nivel artístico, su función es por completo distinta de la simplemente reactiva o reaccionaria. Cuando, con la mirada fija, se repasan las cuentas para ver cómo ha podido ocurrir eso, se ve que la motricidad del desconsuelo y la del conocimiento son idénticamente ejecutivas. La descripción de la infelicidad incluye en sí la posibilidad de su superación (Sebald, *Pútrida patria*, 12-3).

El recurso a la exasperación, a la vulneración de las partes más lastimadas de la memoria colectiva, se cumple en la literatura de ambos autores en el afán por captar a través de la acumulación exhaustiva los sentimientos y las emociones que cifran su pérdida al ser rememoradas. En el fragmento de *Unheimlich Heimat (Pútrida patria* en la traducción) Sebald nos informa de un curioso mecanismo que consiste en regodearse por momentos en lo trágico para extraer de ello una utópica superación. Ambos autores necesitan *algo más* para poder alcanzar dicho estado de superación: a Muñoz Molina las bisectrices de perspectiva nunca le son suficientes y desde todos los ángulos impone su flujo de conciencia para describir detalles inacabables sobre lo más simple, como una relación de amor adúltera en tiempos de guerra; a Sebald, en cambio, la opción de la écfrasis inacabable que afecta a Muñoz Molina debe añadirsele la evidencia de la fotografía exacta. Los resultados de ambos en ese camino tortuoso hacia la felicidad son semejantes, por lo que ambos caen en un bucle de ficciones plegadas de muy difícil análisis en su conjunto. Ambos acceden a la fotografía en aras de una felicidad natural olvidada por la modernidad y regresan de su incursión sacrificando lo que en principio parecía más sagrado, el descubrimiento del pasado. Así resulta como si de todo el viaje de recopilación e investigación a ambos autores se les hubiese olvidado lo más importante, el hecho de que las descripciones más detalladas y felices lo son siempre sobre naturalezas muertas:

Había empezado a estudiar arquitectura pero en la Escuela había descubierto que le importaba mucho más la fotografía; buscaba en la naturaleza y en los lugares cotidianos las formas visuales abstractas que le había enseñado a mirar su compatriota Moholy-Nagy, que también era o había sido su amante. Se entregaba en el amor con los ojos abiertos y como abandonándose a un sacrificio humano en el que ella era la oficiante y la víctima (*La noche de los tiempos*, 123).

No resulta difícil ni descabellado comparar esta última descripción sobre la necesidad del amor a la hora de percibir la naturaleza en una fotografía con el oficio de escribir. La referencia ritualista a la que el narrador se refiere para definir a Judith Biely es la prueba de que la percepción diáfana de un objeto natural no está completa si la mirada no es devuelta por medio de una especie de interacción comunicativa. Al ocupar la posición del receptor, en un acto de imaginación negativa, lo representado en la fotografía deja de tener una consistencia natural y se vuelve impenetrable. «El sacrificio humano en el que ella era la oficiante y la víctima» tiene muchas similitudes con lo que Sebald advierte a la hora de describir la escritura de Robert Walser (con la que Ignacio Abel comparte su tendencia a la letra microscópica —*La noche de los tiempos* 505)—, pues cuando este capta nuestra atención sobre un objeto maravilloso, de manera que nuestra mirada se ha vuelto sumisa al mismo, enseguida desaparece ante nuestros ojos; por medio del acto de amor a la escritura «se aislaron de su pasado. Su estado ideal es el de la amnesia pura»¹⁰. Pero a su vez ese aislamiento aséptico evita que los actores de los textos corran el peligro de mimetizarse con el resto del paisaje de cenizas y, en cierto modo, vivan más allá del zoo disecado en el que habitan el resto de personajes. Del mismo modo, las descripciones fotográficas de *Vértigo* y *La noche de los tiempos* sugieren la afirmación de que cuanta más atención prestan a detalles insignificantes que pudieron haber alterado el curso de un recuerdo vívido, más borrosos se van volviendo sus contornos, por lo que, curiosamente, el ejercicio de revisión del pasado se convierte en una anulación en toda regla que pudiera no ser semilla de nada (acaso la espera insegura de una micro-versión de la muerte). Lo que pretenden evitar Sebald, o Judith Biely en este caso es el hecho de que en cuanto uno percibe la lente del retrato comienza a posar y transforma su cuerpo para la mortaja de una imagen:

Más deseable en las mujeres, en la sustancia de lo femenino: no inmóvil, nunca previsible, entrando a destiempo, yéndose tan rápido que atrapar en la retina una imagen de ella que luego quedara fijada en la memoria era tan imposible como parar el tiempo o dejarlo en suspenso para que durara más un encuentro clandestino. Así es Judith Biely en la única foto suya que Ignacio Abel guarda en la cartera, ligeramente desenfocada porque se estaba volviendo hacia un lado en el momento en que se produjo el disparo de la cámara automática, con una niebla tenue en torno a los ojos, a la boca sonriente, respondiendo con una expresión jovial a algo que ha llamado su atención y olvidándose por un instante de que está posando para una fotografía, el instante preciso captado en ella (*La noche de los tiempos*, 230).

No obstante, ambas narraciones no emplean exactamente el mismo grado de melancolía: Muñoz Molina organiza un fondo donde el horror es previsible por lo

¹⁰ Sebald (2007 [1988]: 40).

tangencial que llega a parecer en algunos momentos del relato; en cambio, los personajes de Sebald viven en la constante alerta del infortunio, donde la amenaza del paisaje y la naturaleza parece que en cualquier momento va a cobrar la plenitud de lo desvelado¹¹. Para ellos la credibilidad del deseo, nacida desde la ausencia de un vacío infinito, debe ser compensada con la falacia demasiado real que representan las cartas y ensayos —como expresión de la exactitud más o menos objetiva de una personalidad— y las fotografías como prueba del impacto de lo irrelevante que resulta el miedo a lo cierto, no ya frente a la ficción, sino junto a ella, generando una respuesta retroactiva¹². Por ejemplo, el descubrimiento de las fotografías y cartas de su amante, guardadas por Ignacio Abel, por parte de su mujer, Adela, resulta en un envenenamiento y posterior ahogo de la misma; en este caso, lo que resultaba evidente estalla en la sobreexposición a la luz de lo que es exhibido sin pudor ni vigilancia. La confirmación de lo ignorado —en la imagen de un retrato dedicado—, si va acompañada de una exégesis tan abundante como matizada es la muestra fehaciente de que la realidad es inconsolable.

LA DESNUDEZ ANIMAL DE UNA FOTOGRAFÍA: LA APERTURA EN LA FICCIÓN

Tal y como nos informa Fred Ritchin, el futuro tecnológico de la fotografía consiste en la técnica de la superposición sobre otras fotografías hasta verificar la original, que se nos había vuelto irreconocible por falta de pericia, o por su olvido¹³. Al final, el uso de copias sobrepuestas —como las cartas y fotos que descubre Judith Biely— obliga a que el palimpsesto haya perdido todo rastro arqueológico y solo sea la expresión irregular de un pasado difícil de redimir desde la presión de lo actual. Sin embargo, ese descubrimiento *crea* un pasado tampoco muy optimista. La arquitectura del presente lograda en esas novelas es la imagen que Sebald utiliza al inicio de *Los anillos de Saturno* para demostrar la conectividad de todos los documentos aislados y aun de todas las vidas privadas: un grano de arena del desierto del Sahara puede haber estado tanto en el vestido de Emma Bovary como en cualquier otra parte del mundo imaginado¹⁴. De la misma manera, una fotografía puede haberse desintegrado en una miríada de píxeles o puntos de color invisibles que en un futuro impreciso terminen por componer un tapiz más global. Esos puntos documentales forman presencias naturales donde la ausencia y el tránsito incontrolado de significados resultan irrecuperables; al crear una nueva ausencia peor que la anterior, como es la creada por la aparición narrativa de momentos destruidos, confirman el horror del ser deshecho en pol-

¹¹ Cfr. Dreytmüller (2008: 310).

¹² Cfr. Ritchin (2009: 139).

¹³ Ritchin (2009: 121-3).

¹⁴ Sebald (2008 [1995], 16). Es necesaria la lectura del ensayo de V. García de la Concha (2010: 236) para comprobar las semejanzas del sistema de Sebald con un mismo procedimiento de conexiones, archivos, historias, fotografías en la obra de Muñoz Molina, con el fin de proporcionar documentos para «rehacer» la historia de la ceniza.

vo. Las correspondencias que se crean dentro de ese mundo *en fantasma* son la figuración retórica levantada por una imaginación que necesita apoyarse en las formas naturales, allá donde las imágenes habían expresado su estado inerte: «En la forma de una columna clásica, de un gran capitel derribado, hallaba una correspondencia a la vez oculta y precisa con la majestad sagrada de un árbol, con las nervaduras y volutas, con la simetría exacta de una concha marina» (*Sefarad*, 284). Si la imaginación no es aceptable en momentos de gravedad extrema entonces la historia tampoco prevalece en el lugar de esos signos.

Las conexiones creadas en estas ficciones nos llevarían a un universo donde la territorialización del espacio no estaría marcada por defecto por animales humanos y animales no humanos, en un orden temporal determinado, sino que la confluencia de todos ellos en un mundo posible sería una pequeña esperanza de la modernidad contra el final de la naturaleza. Los objetos (in)significantes que posibilitarían el nexo entre los diversos mundos creados en la ficción tendrían una carga de sentimentalidad tan elevada como es la que pueden tener las fotografías¹⁵. No por otro motivo Ignacio Abel asocia la destrucción de ese material de recuerdo con la desaparición del hecho en sí. En una conversación «recordada» que mantiene con Judith Biely ella le pide «—Quiero que las quemes. Quiero que me prometas que las vas a quemar. Las cartas y las fotos. —Y entonces qué me quedaría de ti» (*La noche de los tiempos*, 533). Teniendo en cuenta que el descubrimiento de dichos objetos ha provocado el ahogo de Adela, resulta incuestionable el poder de dichos granos de arena para interconectar todas las historias, hasta el punto que las más resistentes llegan a anular a las más débiles. En este punto es la naturaleza la única que puede evitar el descalabro, y así Ignacio Abel es salvado de la noche absoluta (la falta de recuerdo de la guerra que ha abandonado por medio del exilio) gracias al silbido del búho: «en algún momento mientras él dormía y se adentraba en la noche, el pico del pájaro carpintero ha dejado de percutir sobre el tronco, pero el grito o el silbido del búho no ha cesado [...] ¿Sería así estar muerto?» (*La noche de los tiempos*, 803).

Si en Sebald la naturaleza cobra un significado remarcable a lo largo de toda la obra, en Muñoz Molina parece haber sido postergada en la repetición de un hecho pasivo que nunca llega a consumarse. Los ojos de Wittgenstein en *Austerlitz* (8-9), comparables a los de un búho, o, en *Vértigo*, las largas descripciones del Lago Garda, Milán y los Alpes, parecen no tener equiparación en la obra de Muñoz Molina. En las fotografías, no obstante, encontramos ese punto de enlace con la naturaleza. Muñoz Molina utiliza un maquillaje de adjetivos referidos al mundo natural debajo de cada descripción fotográfica. Así, por ejemplo, Judith permanece «al sol de la caída de la tarde», «delante del chorro azulado de luz de un proyector de diapositivas», en una instantánea de 1935 (*La noche de los tiempos*, 159). En otra, se describen los trenes españoles como diferentes de los americanos que van «retumbando en el río y en los bosques, los bosques que a un paso de las vías tienen ya una espesura ingobernable de jungla» (569); o en un bellissimo pasaje de la página 576, donde se describen los olo-

¹⁵ Cfr. Armstrong (2008: 181).

res de la gente, los sudores, la brillantina, el humo de cigarrillos diferentes, como parte minúscula de una microhistoria arrasada por el tiempo, «todo arrasado por un gran cataclismo que está sucediendo a cada minuto», antes de que esa topografía peculiar quede variada instantáneamente «al moverse entre las zonas de sombra y de luz que proyecta el emparado» (573). Más adelante observamos cómo toda la tierra fertilizada por la lluvia acabará por convertirse en el abono que regenere con una esperanza puesta en cuarentena los campos convertidos en páramos (679). Queda por discernir si ese cambio constante que aleja del hogar a Ignacio Abel, a causa de la guerra y en su búsqueda del amor de Judith, es el mismo que a Sebald lo empuja hacia la agonía de estar a punto de perderse pero no quedar nunca «suficientemente desorientado» de su patria y su naturaleza humana¹⁶. Sin embargo, ambos observan el movimiento desde la quietud de un cuarto oscuro en el que fuesen revelándose las imágenes que deben descifrar en sus textos, creando con palabras un vacío más severo que el del silencio, y acaso más respetuoso. Solo en el estatismo de un viaje infinito puede percibirse el misterio de los ojos que relacionan a unos mamíferos desconocidos con Jan Peter Tripp y Ludwig Wittgenstein¹⁷:

La verdad es que sólo persiste en mi recuerdo el mapache, al que observé largo rato mientras él estaba con rostro serio junto a un riachuelo, lavando una y otra vez el mismo trozo de manzana, como si confiase en poder escapar mediante esos lavados, que iban mucho más allá de toda meticulosidad razonable, a aquel mundo falso al que, en cierto modo sin comerlo ni beberlo, había ido a parar. Por lo demás, de los animales que albergaba el Nocturama sólo recuerdo que varios de ellos tenían unos ojos sorprendentemente grandes y esa mirada fijamente penetrante que se encuentra en algunos pintores y filósofos que, por medio de la contemplación o del pensamiento puros, tratan de penetrar la oscuridad que nos rodea (*Austerlitz* 8).

W.G. Sebald vive en un estado de comprobación permanente de su humanidad, y para demostrarla, una vez ha sido puesta a prueba, necesita compararla con otras formas de animalidad, en contextos diferentes y situaciones pintorescas, para no perder nunca su perspectiva fugaz de lo que es un ser anclado en el tiempo. Tal y como observa Justo Serna en su monográfico sobre Muñoz Molina, «descubrir que no hay logros definitivos ni ventajas ni infortunios imperecederos, descubrir, en fin, que no hay nada que irreparablemente haya tenido que ser así y no de otra manera, es en principio un alivio»¹⁸. Una misma tranquilidad planea sobre la agonía sebardiana, aquello que la crítica ha denominado el reconocimiento de la *Gefühlsschwindel* ('decepción emocional'), la constatación de que el dolor es soportable cuando está circunscrito a un territorio conocido. Que dicho reconocimiento provoque consuelo es tan utópico como su correlato en la obra de arte, que en la continua usurpación de re-

¹⁶ Cfr. Zilcosky (2004: 103).

¹⁷ Para el comentario de los ojos en *Austerlitz*, de W. G. Sebald, sigo a John Sears (2007: 219). También Muñoz Molina advierte de la virtud del estatismo de la fotografía, frente al movimiento cinematográfico: «en la forma de una columna clásica, de un gran capitel derribado, hallaba una correspondencia a la vez oculta y precisa con la majestad sagrada de un árbol, con las nervaduras y volutas, con la simetría exacta de una concha marina» (*Sefarad*, 284).

¹⁸ Serna (2004: 323).

ferencias y modelos, marcha lejos del origen autorial hacia la copia de copias. El daño del hombre es el mismo que el del paisaje tras una batalla, el mismo que el del arte que refleja dicho periplo, el mismo que el de la naturaleza, según demostró en sus obras Thomas Bernhard antes que los dos autores aquí estudiados¹⁹. El hombre ha perdido el equilibrio natural que debía guiar la discreción de sus acciones, por lo que los narradores del mundo moderno no pueden sino admirar mareados la confusión de sus fines. Si no se quiere caer en la dejadez de los personajes de Bernhard (en *Helada*, por ejemplo), y uno quiere conservar una cierta dignidad dentro de ese caos inescrutable —tal y como hacen los narradores de Sebald, o la mirada perpleja del Ignacio Abel de Muñoz Molina— no existe otra forma que la de mirar todo aquello que es animado asignándole un valor intrínseco. Únicamente así, el orden humano, una vez ha fracasado, puede encontrar un cierto bálsamo en la eficacia perdurable de la naturaleza, aunque no estemos hablando necesariamente de la ecología, sino de una construcción lingüística que habita en nuestros cerebros produciendo un cierto consuelo²⁰. La mayor ironía del asunto, aunque trágica, consiste en que todo lo que se niega a la existencia humana tampoco puede proyectarse sobre el amor a los animales, o sobre la otredad femenina, en el caso de Ignacio Abel, porque ambas formas conducen a la disolución de la existencia individual²¹.

En el caso de Muñoz Molina y Sebald, las fotografías de los rostros humanos conducen invariablemente, tras exhaustivos análisis y disquisiciones, al descubrimiento del vacío de la «apertura» en la que viven los animales. Tras mucho estudio, las fotografías de esas imágenes solo revelan «unos ojos en los que sólo sucediera el acto de mirar»²². No es extraño que las equiparaciones con los animales ocurran en casos en los que los principios humanos más elementales quedan en entredicho, y así, Ignacio Abel percibe que «alguien rompía a llorar con una brusquedad animal» (*La noche de los tiempos*, 688) y pronuncia un nombre en voz alta intentando traer al presente la figura ausente de su amada. Todos estos asideros a una pertinencia humana, efectuada desde la relación con la naturaleza y el mundo animal están condenados al fracaso, pues perduran «sin despertar una conexión verdadera entre el pasado y el presente» (*La noche de los tiempos*, 674).

La perspicacia de la marginación inherente a estas ficciones empuja a que los personajes que deambulan por ellas no estén dispuestos a posicionarse por ningún bando y solo aseveren una condición en la que ser humano es un estado bastante cuestionable, no por la falta de una integridad moral, sino porque el espacio ocupado por la vida de esos humanos no animales no ha dejado ningún hueco posible en los que poder ejercer su apetencia por los matices, los objetos insignificantes, las miradas sin razón en el fondo de los rostros, la admiración por un paisaje hermoso, o la constata-

¹⁹ Cfr. Bond (2004: 32): «The untouched landscape in the work of art is not innocent, for the work of art is itself damaged».

²⁰ Cfr. Riordan (2004: 47).

²¹ W.G. Sebald: *Pútrida patria*, 52.

²² A. Muñoz Molina: *Plenilunio*, 14. Para el concepto de apertura vid. Agamben (2004 [2002]: 57).

ción de la cercanía con el vacío o la incompreensión animal. Sebald y Muñoz Molina observan que la sangre es, desgraciadamente, la única relación de los hombres con la vida:

El corte, por fuerza, ha de ser sangriento [...]; pero lo que cuenta no es la sangre derramada en sí sino la limpieza de la operación. Sangre siempre hay de sobra, como se encargan de recordarnos nuestros enemigos, que no tienen reparo en derramarla. Ya tiene usted noticia de los ríos de sangre que están haciendo correr allí donde han triunfado, en Sevilla, en Granada, en Badajoz [...]. Es justo que el peso de la sangre caiga sobre los cómplices de los que la provocaron. No se escandalice usted de la sangre, ni del fuego (*La noche de los tiempos* 720-721).

Una escena que tiene parangón en alguno de los ensayos publicados por Sebald en su *Sobre la historia natural de la destrucción* (*Luftkrieg und Literatur*, 1999), por ejemplo, en el que nos habla de la vida y la obra del novelista Alfred Andersch. En la obra más famosa de este autor, la novela *Sansibar oder der letzte Grund*, se nos relata la vida del héroe Gregor —quien comparte algunos rasgos con el propio Andersch, según Sebald— en el momento de ser sorprendido en el ataque de Tarasovka, escudada por las aguas del Mar Negro, amenazada por un plumaje plateado de cincuenta tanques y por «cincuenta arcos de polvo férreo». ²³ En estos textos es fácil comprobar el uso que se hace de los elementos naturales como regeneradores de una mirada nueva ya perdida: si no es el agua del Mar Negro la que debe ahogar los ejércitos enemigos a las puertas de Tarasovka, es el plumaje plateado de los cobertizos mimetizados a causa de los cañones enemigos, si no son los ríos de sangre derramados por las facciones rebeldes, lo será la sangre indispensable y el fuego con el que deberán pagar su felonía. Ocurre que al olvidar las funciones básicas del mundo natural, este se utiliza como si fuese agua para limpiar la herida de una violación ²⁴.

Al confundir su poder balsámico con su capacidad para coexistir como un mundo cuestionable y no precisamente alternativo, los protagonistas de estos textos dan tumbos entre la constatación de una recuperación de cara al aprendizaje y la incompreensión ulterior que los empuja a un lugar de anacronismo dentro de la historia en la que se ven inmersos. La imagen de sus países que queda así retratada es la de un monstruo acéfalo incapaz de conocer los objetos deliciosos de una vida, sino que empujados por su corriente devoran todo lo que el presente puede asumir sobre la belleza y el horror, como si la fotografía del retrato contara con un defecto de revelado —casi un agujero negro— que engullera su propia interpretación, y por tanto, su comprensión.

Según este panorama deberemos revisar la asección que realizábamos al inicio, por la cual las fotografías desnaturalizan el recuerdo y lo cambian. Por el contrario, resulta como si ese cambio necesario resultara inútil para volver a poner un alma natural en lo que no la tiene, pues lo real solo vive gracias a la conjunción perfecta de naturaleza y maquillaje. Además, como el procedimiento es ímprobo y abocado a li-

²³ Sebald (2004b: 115).

²⁴ Cfr. Tello García (2010).

diar con sombras y hechos inaceptables, es posible que la ficción que anime esas imágenes detenidas no sea más que un concurso de zombis que pululan por páginas inmediatamente ajadas tras su lectura. Tal y como afirma Coetzee de Sebald, la lectura del código secreto de la naturaleza conlleva la afirmación de que no hay remedio para sanar con palabras aquello que se ha perdido, pues el afán de la écfrasis implica la disolución del pasado en el baúl de los objetos perdidos²⁵.

LA ARQUITECTURA DEL PASADO A TRAVÉS DEL FOTOMATÓN

En los trabajos de Sebald y Muñoz Molina observamos una misma pasión por la que acaso sea la fotografía más imperfecta de todas: la de la cabina automática. En el caso de Muñoz Molina llama la atención el hecho de que esa fotografía es de las pocas que nos permiten percibir la voz de un narrador con los pies anclados a una realidad que a Ignacio Abel parece escapársele continuamente de las manos (excepto cuando pasa cuatro días en Cádiz con Judith Biely, engañando a su mujer). Esa voz surge para ser benévola con un personaje que no ha conseguido gran cosa si su vida es considerada desde una perspectiva caballera, al bies de un plano de futuro y otro de pasado, sin presente. Dicha voz desmiente el infortunio o el desconuelo que a lo largo de la novela Ignacio Abel parece afirmar con cada uno de los actos que lo modifican como ser humano —o precisamente por la pasividad insalvable que le enferma como último recurso—:

Lo veo más claramente ahora, no de espaldas y volviéndose un instante ni un perfil recortado en negro: veo su cara luminosa de expectación en la fotografía tomada en una cabina automática de una calle de París, la cara y la mirada de quien espera algo intensamente, no porque no sepa ver las sombras sino porque ha tenido el coraje de sobreponerse al infortunio y una salud de espíritu resistente por igual al engaño y a la desolación. (*La noche de los tiempos*, 179).

Por otro lado, las instantáneas de cabina tomadas por Sebald y publicadas junto al cuerpo del texto nos informan también del reconocimiento de un yo perdido en un laberinto al que ni toda la erudición del mundo conseguirá poner una señalización más cabal que la de un espejismo:

Con el plano de Milán me parecía haber hecho la selección correcta, pues mientras delante del fotomatón que me había retratado emitiendo un ligero ronroneo esperaba a que éste soltara las fotos, advertí en el anverso de la cartulina, en la que se encontraba este plano de Milán, la imagen de un laberinto (*Vértigo*, 100).

La sensación que recibe el lector es la de unos hombres que han hecho todo lo posible por poner un orden a una vida descarriada, por enderezarla o clasificarla con el fin de poder estudiarla en un futuro, aunque dicha labor de campo no les ha traído más que una desaparición del momento vívido en el que debían estar. Que esa desaparición haya llegado a tener lugar efectivamente no es un problema más que referente a

²⁵ Coetzee (2007b: 146).

la calidad de las obras en las que se enmarcan esos personajes. Porque si resulta que ellos han logrado ensombrecer hasta confundirse con el resto de los personajes y la naturaleza brutal que utilizan a su favor, ello implicará un cierto triunfo, tal y como nos advertía arriba el narrador de *La noche de los tiempos*. No tendrán tampoco la culpabilidad del criminal de *Plenilunio* por la ausencia en momentos críticos, puesto que la mera constatación escrita de un fracaso es un pago modesto en los tiempos en los que la letra escrita se devalúa; y aún así, el sufrimiento de esos seres, únicamente por el trasfondo histórico que los cimenta es suficiente aval como para aceptar la desaparición y el vacío como respuesta cara. La construcción de estas novelas a través de la naturaleza se hace dejando a sus protagonistas alejados de cualquier posibilidad de interacción. Ellos habitan un mundo extraterritorial dentro de la ficción, en el que su mirada no percibe nada más que el vacío y un sentimiento de nostalgia por algún lugar o ser querido que nunca más van a encontrar. El paisaje y el habitante de ese mundo narrado parecen condenados a pasar sin apenas rozarse —como lectores percibimos que llenan con su sufrimiento un espacio inerte («Leerstelle»), pero las emociones y los mundos en ruinas que se van creando llenan con su presencia compartimentos estancos perfectamente aislados—. Esa dificultad para la transmisión de las pasiones más o menos impertinentes que los acucian es un ejemplo de la incomunicación que asimila su alma animal a la de una bestia, o mejor, un insecto, rechazado, lejano desde su visión tan diferente (*Del natural*, 49). Parecerá exagerado trasladar esta afirmación al personaje de Ignacio Abel —pues siempre encuentra amigos o compañeros como Negrín o Bergamín— que tratan de ayudarlo, no obstante, continuamente percibimos la incompreensión, la lejanía en las maneras de aceptar el mundo y de (no) digerir una misma circunstancia histórica. En este punto los símbolos naturales cobran relevancia al construir artificialmente un mundo más parecido a otro en el que no brilla la claridad de la locura, la crueldad o la destrucción sistemática de los seres vivos como si de un programa trazado por un funcionario se tratara. Antes bien, tratan de remplazar a ese funcionario por una escritura reglada que no deje fuera de sus cauces de presentación ninguno de los elementos naturales que la pueden volver humana. Tal y como demuestra Andreas Huyssen, el concepto de «historia natural» en Sebald señala la resignación de que el progreso inevitable conlleva la destrucción cíclica del mundo natural en el que vive el hombre. Sebald lleva hasta su límite esta idea hasta el punto de afirmar que existe un punto de no retorno en el que la naturaleza ya no es capaz de regenerarse a sí misma. Podríamos afirmar siguiendo esta idea que la literatura es una fotografía del pasado en la que los detalles pueden recuperarse hasta un extremo de dolor en el que se crearía, por la capacidad acumulativa de la narración, un estado de abocamiento a un abismo sin fondo —el vértigo que genera la abstracción literaria al hablar extensamente de la metafísica del terror con el fin de generar una suerte de vacuna contra el trauma—.

En este punto cabe preguntarse por las distancias creadas por los diversos narradores, quienes consiguen rozar el marco de ficción sin llegar nunca a verse inundados por él: ya sea a través de la consciencia de Ignacio Abel, ya sea a partir de memorias de segunda mano recordadas y recogidas por Sebald. Si consideramos este hecho como un acto romántico de reconstrucción estética de una experiencia, la tranquilidad

necesaria para la reflexión no alcanza nunca la meta de la comprensión, sino que gira alrededor de un significado al que nunca se acaba por acceder, si no es a partir de un punto natural (como en la fotografía de *Los emigrantes* donde únicamente el agua nos indica claramente la posición exacta del cuadro)²⁶. Algo parecido sucede en Muñoz Molina, donde novecientas páginas son dedicadas a profundizar en el meollo de una serie de fotografías que si no son observadas con la máxima atención podrían caer en el cliché repetido de la guerra —el amor es, por encima de todo, lo que importa a Ignacio Abel, quien interacciona con el paisaje de la guerra civil española como un hombre alelado por un vértigo parecido al de Sebald, aunque con una causa más explícita—.

En esas ficciones se respira la sensación de que de un momento a otro todo se solucionará, llegará un orden en el que Ignacio Abel pueda ser feliz junto a Judith Biely, o un lugar en el que Sebald se recuperará de la nostalgia de no saber qué mundo habita. Y, asimismo, en esa posibilidad queda la cifra de que la espera es en vano y la escritura un gasto frívolo durante el tiempo que pasa. Pero como dijera Ryder, el protagonista de *Los inconsolables*: «sería tan fácil dejarlo pasar y perderlo... Decir un día: no, no voy. Voy a descansar. Para más tarde descubrir que ése era el viaje especial, el extraordinariamente importante» (*Los inconsolables*, 238-9).

Barcelona, septiembre de 2010.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. *The Open. Man and Animal*. Tr. Kevin Attell. Stanford: Stanford UP, 2004 [2002].
- ARMSTRONG, Philip (2008): *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*, New York: Routledge.
- BOND, Greg. "On the Misery of Nature and the Nature of Misery: W. G. Sebald's Landscapes". En Long & Whitehead (2004: 31-44).
- COETZEE, J. M. (2007): *Diario de un mal año*. Tr. Jordi Fibla. Barcelona: Mondadori.
- COETZEE, J. M. (2007b): "W. G. Sebald, *After Nature*". En *Inner Workings. Literary Essays 2000-2005*. Intr. Derek Attridge. London: Harvill Secker, 145-54.
- FEIEREISEN, F & D. POPE (2007): "True Fictions and Fictional Truths: The Enigmatic in Sebald's Use of Images in *The Emigrants*". En Patt *et al.* (2007. 162-87).
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. "Todo el mundo es *Sefarad*". En *Cinco novelas en clave simbólica*. Madrid: Alfaguara, 2010. 227-99.
- GONZÁLEZ ARCE, Teresa (2005): *El aprendizaje de la mirada. La experiencia hermenéutica en la obra de Antonio Muñoz Molina*. Guadalajara (México): Universidad de Guadalajara.
- DÍEZ, Luis Gonzalo (2009): *Los convencionalismos del sentimiento. El vértigo de la historia en la novela europea contemporánea*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- DREYMÜLLER, Cecilia (2008): *Incisiones. Panorama crítico de la narrativa en lengua alemana desde 1945*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- HUGGAN, Graham & Helen TIFFIN (2010): "Postscript. *After Nature*". En *Postcolonial Ecocriticism. Literature, Animals, Environment*. New York: Routledge.

²⁶ Véase la demostración inteligente que nos muestran Feiereisen & Pope (2007: 180).

- HUYSEN, Andreas (2001): "On Rewritings and New Beginnings: W.G. Sebald and the Literature about the *Luftkrieg*". *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 124, 72-90.
- ISHIGURO, Kazuo (1997 [1995]): *Los inconsolables*. Tr. Jesús Zulaika. Barcelona: Anagrama.
- LONG, J. J. & Anne WHITEHEAD, Anne (eds.) (2004): *W. G. Sebald. A Critical Companion*. Seattle: University of Washington Press.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1997): *Plenilunio*. Madrid: Alfaguara.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (2001): *Sefarad. Una novela de novelas*. Madrid: Alfaguara.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (2009): *La noche de los tiempos*. Barcelona: Seix Barral.
- PATT, L. et al. (eds.) (2007): *Searching for Sebald. Photography After W. G. Sebald*. Los Angeles: The Institute of Cultural Inquire.
- RIORDAN, Colin (2004): "Ecocentrism in Sebald's *After Nature*". en Long & Whitehead (2004: 45-57).
- RITCHIN, Fred (2009): *After Photography*. New York: Norton & Company.
- ROSSET, C. (2004): *Lo real. Tratado de la idiotez*. T. Rafael del Hierro. Valencia: Pre-Textos.
- ROSSET, C. (2008 [2006]): *Fantasmagorías. Lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Tr. Maysi Veuthey. Madrid: Abada Editores.
- SEARS, John (2007): "Photographs, Images, and the Space of Literature in Sebald's Prose". En Patt et al. (2007: 204-25).
- SEBALD, W. G (2002 [2001]). *Austerlitz*. Tr. Miguel Sáenz. Barcelona: Anagrama.
- SEBALD, W. G. (2004a): *Del natural*. Tr. Miguel Sáenz. Barcelona: Anagrama.
- SEBALD, W. G. (2004b): *Sobre la historia natural de la destrucción*. Tr. Miguel Sáenz. Barcelona: Anagrama.
- SEBALD, W. G. *Pútrida patria. Ensayos sobre literatura*. Tr. Miguel Sáenz. Barcelona. Anagrama (Colección Argumentos), 2005 [1985/1991].
- SEBALD, W. G. (2008 [1995]): *Los anillos de Saturno*. Tr. Carmen Gómez García & Georg Pichter. Barcelona: Anagrama.
- SEBALD, W. G. (2010 [1990]): *Vértigo*. Tr. Carmen Gómez García. Barcelona: Anagrama.
- SERNA, Justo (2004): *Pasados ejemplares. Historia y narración en Antonio Muñoz Molina*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- STANTON, Katherine (2006): *Cosmopolitan Fictions. Ethics, Politics and Global Change in the Works of Kazuo Ishiguro, Michael Ondaatje, Jamaica Kincaid, and J. M. Coetzee*. London: Routledge.
- TELLO GARCÍA, Edgar (2010): "La segunda voz del agua y la lluvia en *Nada* de Carmen Laforet: una compañía necesaria". *Bulletin of Spanish Studies* 87 (2010/3), 331-51.
- ZILCOSKY, John (2004): "Sebald's Uncanny Travels: The Impossibility of Getting Lost". En Long & Whitehead (2004: 102-21).