

CARLOS THIEBAUT

Els no-llocs de l'experiència del dany

Aquestes pàgines exploraran la pregunta d'on som quan ens dolem. Prenent peu en Hannah Arendt en investigar sobre el lloc del pensar, pretenc dissenyar o descobrir un espai que té un caràcter negatiu, el d'un-no-lloc, d'un no-espai, quelcom que la ment i l'experiència descobreixen i davant del qual, tanmateix, s'espanten i del que, aterrides, fugen. I vull suggerir que aquest no-espai és el que sorgeix quan ens preguntem on som quan ens dolem i quan tractem d'atendre a les experiències del dany que, com sostindré, porten amb elles un buidament de l'espai o la seua mort.

El dany sofert i el dany acompanyat semblen suspendre el temps i l'espai encara que ho facen ancorant l'experiència a un quasi-no-lloc estrany, que, paradoxalment, no permet ser recorregut ni tampoc ser abandonat. Sostenir tal cosa, no obstant, sembla no sols conceptualment paradoxal o només metafòric (quin tipus d'ubicació és un no-lloc?), sinó que sembla fenomenològicament fals. Contra aquest suggeriment, sembla obvi que hi ha, almenys, un lloc del dany que és precís i exacte: el cos del dolgut. En ell està inscrita una marca —el dolor— que té les dimensions exactes de l'acció que, en l'experiència del danyar, el va provocar. Però també hi ha espais del dany que se'ns han fet ja emblemàtics: topografies del terror. La memòria cultural reté l'entrada del camp d'Auschwitz, amb la via del tren i el rètol insultant sobre la porta. Aquest i altres són llocs del dany, i alguns es conserven en la memòria personal i col·lectiva i fins i tot la conformen. Per això la memòria del dany ho és d'aquests llocs. Els llocs geogràfics del dany, doncs, no semblarien ser no-llocs. Tenen també l'exacta precisió anatòmica de les empremtes marcades en un cos.

Carlos Thiebaut és professor de Filosofia a la Universidad Carlos III de Madrid. Aquest article recull, reelaborada, la seua intervenció al cicle de conferències «La memòria moral dels espais», organitzat per la Càtedra Filosofia i Ciutadania «Josep Lluís Blasco Estellés», que es va celebrar a l'Aula Magna de la Universitat de València en febrer-març 2016

Aquests llocs del dany tenen una qualitat estranya, la del buit i l'absència. El dany és un acte i el seu efecte, transits de negativitat, i aquesta força negativa —la vida negada, la vida suspesa, la vida danyada— impregna aquests llocs estranys i els fa, suggerisc, no-llocs. Acudisc a un petit rodeig cinematogràfic per intentar fer intel·ligible aquesta proposta.

* * *

Per comprendre, però, el terreny que propose recórrer, abans d'aquest rodeig anticiparé breument què se'n perseguirà després. Bo i suposant que podem justificar que les experiències de dany suspenen l'espai o conformen un quasi-no-espai, hi hauria una cosa crucial d'aquestes experiències que encara se'ns escaparia. Encara que, com diré, siga una qüestió crucial com podem presentar i representar el dany, com podem fer-nos-el present, allò més apressant i urgent que el dany planteja no és tant el de l'estatut de la seua representació estètica sinó la seua negativitat moral, la demanda pràctica que incorpora. El dany, el sofriment, l'opressió, són experiències que, de formes diverses i en lògiques i processos diferents, reclamen la seua clausura. La tortura, l'empresonament injust, la mort en un genocidi, reclamen de maneres diverses, primer, el seu cessament o la seua no reiteració i, després o alhora, la seua reparació. Reclamen, de maneres diverses, la justícia. Reclamen paraules, actes, espais nous en què aquesta justícia, en les seues diverses formes, pugua ser articulada. Per això, si el dany ha de tenir clausura, l'experiència del dany sofert i la del dany acompanyat reclamen, més enllà dels no-espais en els quals s'ancoren, un altre temps i un altre espai que retinguen la veritat de l'experiència viscuda però que permeten la seua cessació i la seua resolució. Aquesta tensió entre el no-espai del dany i la cerca d'espais i temps nous per a la seua clausura pot ser paral·lela a la creació de noves formes de visualitat, com les explorades per Chris Marker, a qui ara m'adreçaré en el rodeig filmic que anunciava.

En la seua pel·lícula-assaig *Sans Soleil* s'indaguen les formes i les possibilitats de la memòria en un temps històric que, més aviat, tendeix a esvair i fer impossible el record. Tot i que no siguen aquestes les paraules de Marker, la modernitat, amb la seua acceleració temporal, amb el seu accent en el començament i el seu adornament de la tradició, ha estat acusada d'abolir la memòria o de retenir-la només com una marca de la malenconia. Per descomptat que el film de Marker està marcat per aquesta malenconia en forma de l'evanescència de la memòria de les coses i dels moments històrics; i les possibilitats d'aquesta capacitat de recordar tenen, aleshores, un caràcter resistent, com si foren una advertència: no oblideu, encara que ja hagueu oblidat, encara que ho esteu fent. Sabem que aquesta advertència —no

oblideu!— és gairebé el factor comú de totes les experiències del dany, com un jurament que formularen les víctimes que hi sobrevisqueren.

Sans Soleil exerceix aquesta memòria resistent i malenconiosa mitjançant la veu interposada d'un personatge de ficció, Sandor Krasna, les cartes llegides del qual acompanyen el muntatge de la pel·lícula. Tot el film de Marker, o de Krasna-Marker, és l'esforç de recuperació dels records de la memòria que s'esvaeix, com ho fan els rituals arcaics de l'illa d'Okinawa que, com un antropòleg, Marker documenta en la que tal vegada n'és l'última representació. Però la memòria sembla demanar alguna cosa més que el muntatge i el collage d'escenes antigues i de seqüències contemporànies. Quan la recuperació del passat interpel·la de manera especialment aguda la consciència opaca del present, no basta amb la superposició dels temps en forma d'un collage de la memòria.

Per això l'invent de «la Zona». Un altre dels avatars interposats del film de Marker, Hayao Yamaneko, és un tècnic en computació que col·labora amb Krasna i que amb habilitats gairebé màgiques —així es relata en la pel·lícula— genera imatges per un sintetitzador i en diu «la Zona». La zona es denomina així en homenatge a Tarkovsky, qui va proposar i teoritzar un espai homònim en la seua pel·lícula *Stalker* del 1979. Però si en *Stalker* «la Zona» és el contrapunt d'un escenari postapocalíptic en forma d'un espai acotat en el qual es compleixen els desitjos amagats de la nostra ment, en *Sans Soleil*, el nom és el d'un espai negatiu de representació. En ell, no res es compleix, però tot es recull de manera fragmentària, inadvertida, distorsionada; són les imatges històriques i imaginades que Yamaneko recull. O com si, en ser distorsionat, el que es recorda recuperés la seua veritable dimensió. Escull un parell de casos d'entre els diversos que de manera suggeridora invoquen «la Zona». Aquesta, com si d'«un holograma fet miques» es tractés, recull per exemple els fragments malenconiosos de la derrotada joventut revolucionària dels anys seixanta, potser la mateixa joventut d'algun altre avatar de Marker, la d'aquells que es rebel·laven contra la pobresa i la riquesa inútil, en recollir les cares juvenils d'unes protestes en els jocs olímpics de Japó de 1964, i recollirà també, fetes miques, les memòries de les revolucions fracassades o traïdes com la de Guinea Bissau després de l'assassinat d'Amílcar Cabral. Són ruïnes de l'esgotada memòria emancipadora del segle passat.

Però potser *La Zona* es fa més activa, més militant o més feridora quan Sandor Krasna ens diu que la

textura electrònica és l'única que ens permet haver-nos-les amb el sentiment, la memòria i la imaginació. Com, (...) per exemple els burakumin. Com pot un pretendre mostrar una categoria de japonesos que no existeixen?

Els *burakumin* són una categoria social japonesa, la dels invisibles, els pàries. Són com els nostres sense-llar amagats en efimers refugis de cartró però a qui no se'ls reconeix ni el nom ni l'existència.

Sí, hi són; els vaig veure a Osaka llogant-se com a jornalers, dormint al carrer. Des de l'edat mitjana han estat condemnats a treballs fastigosos i extenuants. Però des de la revolució Meiji no hi ha res oficial que els segregue i el seu nom real —*eta*— no ha de ser pronunciat. Són no-persones. I com poden mostrar-se sinó precisament com no-imatges?

Les no-persones requereixen no-imatges que reclamen un no-espai de representació. I «la Zona» és aquest espai de negativitat i és un conservatori, un museu de negativitats.

Aquests recursos, fílmics o literaris, són capaços tant de fer presents la negativitat del dany —les no-persones en la seva exclusió i en la seva mort— i l'evanescència de les memòries esgotades i melangioses com de salvar-les o de redimir-les de la seva condició d'inexistència, d'irrepresentabilitat o d'evanescència. Però abans de plantejar com pot aquesta redempció ser necessària i possible i com pot la negativitat del dany ser recuperada en l'esforç positiu de la clausura del mal, convé recollir un fil que va quedar pendent al començament d'aquest escrit. Es proposava que el dany patit i el dany acompanyat semblen suspendre el temps i l'espai encara que ho facen ancorant l'experiència a un estrany quasi-no-lloc, que, paradoxalment, ni permet ser recorregut ni tampoc ser abandonat. Aquest no-lloc ha pogut ser mostrat, almenys metafòricament, pel recurs de la Zona. Però no queda clar què pot significar que el dany suspèn el temps i l'espai en un no-lloc que no permet ser ni recorregut ni abandonat. Per què aquesta persistència del dany? D'on la seva qualitat petrificadora, com la de la mirada de la Medusa?

* * *

Un tret recurrent en els estudis dels testimonis dels supervivents d'experiències radicals del dany, com els camps de concentració i d'extermini —però que es pot ampliar per la seua similitud a altres casos semblants en altres geografies i moments—, és la constatació d'una fractura en l'experiència viscuda. Fins i tot quan els supervivents van poder reconstruir les seues vides, molts afirmen que una part d'ells —de la seva memòria, del seu teixit emocional i cognitiu— roman en aquell moment,

llavors, davant de la vida *ara* viscuda.¹ Aquesta fractura de l'experiència pot declinar-se així en una estructura bipolar: una part, la que testimonia la persistència del dany, té suspès el seu temps i no té un lloc, és ubiqua. Fins i tot el mateix cos sembla desdoblar-se en una part o una dimensió de si que segueix dolent-se (les cicatrius i les ferides poden ser el testimoni directe d'això) i una altra que continua el decurs de la vida, amb altres penes i altres alegries. Aquestes qualitats de fractura i de simultaneïtat en aquestes experiències de dany radical determinen també les formes de la memòria —una memòria profunda, angoixada, tacada, en paraules d'un dels seus millors analistes, Lawrence Langer²— i, com en el film de Marker, forma muntatges en els quals els contrastos —aquí i allà, ara i llavors, ja no, això no, així no— formen contrapunts amb les similituds i permanències —encara, de la mateixa manera—. Aquests adverbis —i els modes d'experiència que conformen en l'espai i en el temps— produeixen sovint una paràlisi en el subjecte que va patir: una part d'ell no pot desfer-se d'aquesta altra part que no pot abandonar, però tampoc recórrer, aquell món. Com també indicava Arendt respecte al no-lloc del pensar, aquest *ara*, aquest *nunc stans*, és, en les experiències del dany, la permanència d'*allò* —aquella ferida, aquell record— *ara*.

Tal ruptura de la vida ordinària, del teixit que sosté la quotidianitat, indueix silenci. Sovint s'ha interpretat els silencis de les víctimes com una forma de resistència lògica a reviure el dolor i la pena soferts aleshores. És cert que molts mecanismes psicològics, de vegades els mateixos que possibilitaran la resiliència i la recuperació, eleven barreres contra un record que podria seguir clavant el seu agulló paralitzant. Però, si la doble o fracturada condició del supervivent caracteritza aquestes experiències, el silenci no seria tant una forma d'oblit protector, perquè no hi ha oblit, sinó alguna cosa diferent. El silenci seria, potser, l'*esbalaïment*, la suspensió de les paraules i dels significats. Seria una forma més de la negativitat que afligeix als temps i als espais del dany i que afligeix al llenguatge, que el paralitza i el suspèn. Però, llavors, com és possible el testimoni, com és possible el relat? És el moment de recordar el que anticipava abans de la marrada per la proposta de la Zona de Chris Marker. Deia que la negativitat del dany no presentava tant, o només, una demanda estètica, la de com representar-lo, sinó una qüestió o un reclam pràctic, el de com clausurar-lo. I com seria possible articular la clausura del dany sense llenguatge, és a dir, sense testimoni ni relat?

¹ He analitzat aquests testimonis i el seu significat en «Imagining (un)damaged lives: counterfactuals and normative force» (en premsa)

² L. LANGER, *Holocaust Testimonies. The ruins of Memory*, New Haven, Yale University Press, 1991

* * *

Pot ser esclaridor explorar la possibilitat d'un relat que camina entre dos mons, el del silenci i el llenguatge, el del no-lloc del dany i el del paratge de la seua clausura, acudint a W. G. Sebald i, en concret, a la seua obra de 1995, *Els anells de Saturn*. Em guiaré inicialment per la interpretació de David Kleinberg-Levin,³ per a qui la narrativa de Sebald

està motivada pel treball redemptor del record, en alguna cosa semblant a la «feble força messiànica» de Walter Benjamin; és una tasca aquesta sempre a la vora de la desesperació que, tanmateix, extrau la seua força d'una fonda malenconia reflexiva, una malenconia que, segons el mateix Sebald, constitueix una experiència essencial en la seva versió d'una «estètica de la resistència».⁴

Els anells de Saturn és una obra complexa, amb no poques claus gairebé amagades, claus que les obres posteriors de Sebald aniran desgranant i expandint. La principal n'és que la narració o les narracions són tant el relat d'un món, en aquest cas d'uns paratges per la costa est d'Anglaterra, com el retrat de la pròpia mirada del passejant —el mateix Sebald o un transsumpte narratori seu— que recorre aquests paratges abandonats.⁵ En *Els anells* és el passeig o la marxa per un fragment del paisatge de Norfolk en el qual, com en un calidoscopi, es va exercint una fluïda sensibilitat alhora malenconiosa i resistent, com indicava Levin. En efecte, de seguida percebem que no es tracta d'un llibre de viatges: la narració comença ja posant el focus en l'escriptor que es retrata a si mateix posant ordre en els seus apunts del viatge després d'una experiència hospitalària a Norwich que, per alguna malaltia que no esmenta, hauria interromput el viatge mateix. Durant aquesta estada hospitalària, diu Sebald

em va mantenir ocupat tant el record de la bella llibertat de moviments com també aquell de l'horror paralitzant que diverses vegades m'havia assaltat contemplant les petjades de la destrucció que, fins i tot en aquesta antiga comarca, retrocedien a un passat remot⁶ (13).

³ David KLEINBERG-LEVIN, *Redeeming Words. Language and the Promise of Happiness in the Stories of Döblin and Sebald*, Albany, SUNY Univ. Press, 2013. En concret, sobre Sebald, pp. 93-239

⁴ *Ibid.*, p. 94

⁵ Així ho analitza recentment Carol Jacobs en *Sebald's Vision*, Columbia University Press, 2015, pp. 39-74

⁶ Cite el número de pàgina en el text. Corresponen a *Los anillos de Saturno*, Barcelona, Debate, 2002

I és que, encara que no ens n'adonem per l'embolic ordenat d'històries i digressions, tot el relat, o una bona part, està marcat per aquest horror paralitzant. Davant d'un jardí amable, amb els seus ordenats parterres, al palau de Somerleyton, es recupera el record d'un jardiner que relata que aquells eren els camps des dels que s'enlairaven les esquadilles de bombarders que assolarien les ciutats alemanyes en els anys finals de la Segona Gran Guerra. No hi ha terrenys ni paisatges del tot innocents, ja que la mà que els va conrear era portadora també d'una mortal capacitat de ferir. I Sebald, o el seu transsumpte, van percehent en múltiples passos i tombants aquest vertigen del dany, recuperen les cicatrius de la història, que ho són de les persones que la van viure, amagades darrere dels vernissos del temps. Aquesta història natural de la desolació no només mira malenconiosament cap al passat acumulat, sinó que, com un avís complet a tota la temporalitat humana, arriba també al futur. Cap al final del relat, a l'illa sorrenca de Orfordness, a un pas de la costa, una illa que els vilatans tracten d'evitar perquè la veuen com illa dels morts, el viatger descobreix les construccions abandonades d'una instal·lació d'investigació militar de la Guerra Freda i que abans havia estat una presó.

Diverses construccions —escriu el viatger— a manera de temple o de pagoda, que de cap manera vaig poder associar a dependències militars, van intensificar la meua impressió de trobar-me en una àrea la finalitat de la qual anava més enllà d'allò profà. Però com més m'acostava a les ruïnes —prosegueix— més s'esvaïa la idea d'una illa misteriosa dels morts i m'imaginava que em trobava entre les restes de la nostra pròpia civilització perduda en una catàstrofe venidora. (241)

I és que, com advertia Walter Benjamin, no hi ha monument de civilització —un jardí, un museu, un laboratori— que no ho siga també de barbàrie; és la percepció aguditzada d'aquesta la que va inundant la mirada del viatger fins que se li fa segona naturalesa. O potser és la segona naturalesa o la segona mirada, melancòlicament aguditzada, del passejant la que va, sense misericòrdia, arrencant els vel·ls d'innocència i d'oblit que envolten, protegint-lo, el paisatge. Doncs l'empremta del dany, en la mirada i en el paisatge, té un estrany estatut. Quan ha passat el temps i aquest es revesteix d'un mantell sanador —una cosa no sempre possible ni potser sempre imaginable— aquesta empremta només pot ser despertada quan algun propòsit ho justifica. Altrament, la vida, que tendeix al punt de menor resistència, s'acomoda en l'oblit. Però hi ha moments i paratges que demanen que despertem aquesta empremta adormida i sol·liciten que la convoquem d'entre els morts. Potser el seu despertar siga una tragèdia i una atrocitat: no perquè inter-

rompem la pau dels morts sinó perquè fem impossible el consol dels vius. El temps del dany trenca així el temps de la vida. I el dolor de convocar-lo, el pes d'haver de fer-ho, només li resulta aliè a qui desconeix què és el sofriment, perquè qui ho pena sap de la irrenunciable bondat de no mirar enrere. Hi ha aquí una feridora veritat: recuperar l'empremta del dany, suspendre el camí de la vida, ens situa en un no-temps i un no-lloc. A vegades el penós, aclaparador, deure de la justícia ens hi força, però és una força contra la força de la vida, la que va prosseguir cegament el camí després d'aquella ferida, arrossegant i apaivagant la seva empremta. Aquesta resistència està en el relat del Sebald, una resistència de la matèria que es recorda, que pesa i ens arrossega, i encara hi ha la resistència davant aquesta mateixa resistència, com l'esforç del caminar mateix, el de cada pas contra la gravetat, un pas que costa i que, potser, només s'entreté i descansa divagant com si tot fos somieig, *rêverie*. És obvi que el lector s'enlluerna amb aquests rodeig i somieig —sobre plantes i llibres, sobre quadres i personatges— que poblen aquestes noves formes narratives intermèdies en què els parracs de la història humana són portats al present que ha despertat la mirada avesada de l'escriptor o del passejant. En *Els anells de Saturn* aquestes voltes i revoltes, que teixeixen la trama del text, van reiterant les temàtiques del dany que estira de nosaltres i que, tot i això, voldríem dominar amb un altre passeig, un altre descans o una altra història. I aquesta doble resistència, la de les coses i la que oposem davant seu, transmet no tant silenci, perquè hi ha paraules, com fred, un fred cansament, un esgotament humit i glaçat. Sembla ben sovint que els paratges que recorre el viatger hagueren estat buidats de tota vida. Són espais buits de significat, com els d'aquella Anglaterra rural erma o els d'una Anglaterra antany industrial que ha estat congelada per la dalla del «capitalisme real de la baronessa Thatcher». Són llocs erms per la història passada i la malaurada història propera. Gairebé al començament mateix del viatge, a la ciutat costanera de Lowestoft, ens diu Sebald,

avui dia (...) gairebé una de cada dues cases està a la venda, empresaris, gent de negoci i particulars s'enfonsen cada vegada més en els seus deutes, totes les setmanes es penja un treballador o un insolvent, l'analfabetisme ha abastat ja un quart de la població, i de cap manera es concep un final de la depauperació en creixement constant. Malgrat que tot això m'era conegut, no estava preparat contra el desconsol que immediatament t'esglaia (...) [en] caminar una tarda sense llum per entre les files de cases adossades, amb les seves façanes malmeses i els seus grotescs jardins davanters (...) (51).

La paraula «lloc» subratlla el caràcter d'estatge, d'habitació, que tenen els paratges i els espais. Per això els llocs no són contenidors neutres d'experiències. Tampoc no són la pura materialitat dels objectes, com si foren escenaris d'un guiñol en què hi ha, i es mouen, personatges i objectes. Els llocs retenen el «dins», l'entranya, de l'experiència que aquí va tenir o té lloc i expressen el caràcter relacional de les persones que els habiten o van habitar. Tenen els significats, joiosos o dolorosos, d'aquestes experiències. De vegades són espais de felicitat i altres ho són de pena. Els llocs que recorre Sebald tendeixen a ser llocs d'estranyesa —els goigs de la vida tenen en ell una aura d'estranya follia— o són llocs freds d'absències i penes. Són ermassos, cases abandonades. I aquestes imatges porten amb elles la consciència que el lloc del dany —d'aquests danys o d'altres— té un tret del qual sembla voler-nos avisar aquest fred: aquest lloc no permet ser habitat o es resisteix a ser-ho. Ni tan sols pot ser habitat com a record o com a memòria. És un lloc tan marcat per la seua pròpia negativitat que expulsa la vida o fins i tot dificulta i retarda la seua aparició. O, en recordar el dany que allà es va exercir —com en les cel·les de les presons i a les platges dels ofegats—, l'espai es gira, es buida i es gela, i petrifica amb això la percepció. Això era, precisament, el que alhora representava i volia conjurar la Zona de Marker.

El text no exerceix, doncs, cap tasca redemptora, i més aviat el fred dels llocs que Sebald recorre, o el balb tremolor de la seva mirada davant aquests paratges, reté i potencia l'experiència del dany i no sembla col·laborar en absolut a la seva clausura. No vull sobrecarregar èticament la feina del narrador que dóna compte de l'experiència del dany. No és aquesta la seua tasca i traure conseqüències ètiques d'una cosa relatada hauria de recaure, quan siga el cas, sobre la comunitat concernida d'aquells que atenen aquestes ferides. Però es pot intentar tancar aquesta reflexió tot apuntant a una manera en què la malenconia reflexiva de Sebald col·labora, com deia Kleinberg-Levin, amb una estètica de la resistència sobre la qual, si més no, es sostindria una clausura moral i política del dany.

* * *

En diversos moments d'*Els anells de Saturn* percebem que estem en museus o els visitem. És el cas, en hores de visita, del ja esmentat palau de Somerleyton, d'on s'enlairaven els bombarders que van assolar les ciutats alemanyes. També del museu de Norwich en el qual el viatger, gairebé transformat en detectiu, busca la calavera de Thomas Browne. És el cas, així mateix, de la casa del boig Alec Garrard que va construir un model a escala del temple de Salomó. Ací i en altres obres de Sebald apareixen petits museus i biblioteques locals plenes de tresors amagats que

amaguen i encobreixen terribles realitats. La mateixa obra de Thomas Browne, que el narrador persegueix en diversos moments del relat com si fos un dels seus fils mestres, es diu *Museum clausum* o *Bibliotheca Abscondita*, és a dir, museu recollit darrere d'un mur o una biblioteca amagada.

Aquests museus de Sebald no tenen només ni principalment la funció de contenir o protegir el que guarden. La seua funció no és tant conservar i ensenyar, sinó protegir-nos de les bàrbares experiències insuportables que de vegades amaguen. Monumentalitzar un espai de dany —com les cel·les de tortura del quarter central de la Gestapo a Berlín— en forma d'un museu, el de la Topografia del Terror, és potser l'única manera de fer suportables aquests espais que contenen encara la mort i que gelen i buiden. El paper educatiu d'aquests espais es produeix com un efecte secundari, derivat, d'aquest paper protector que estic assenyalant. I precisament perquè aquests museus, i tants altres monuments, protegeixen de la mort que contenen i emparen de la desesperació i del sofriment que conserven i alimenten, podem representar aquesta mort, aquesta desesperació i aquest sofriment com a part d'un dany que, perquè és representat, pot ser objecte del mandat de la seua no reiteració. Protegir del terror que contenen i que perpetuen —perquè, alhora, no oblidem i perquè ens aterrim d'aquest record— és el primer moment o el primer pas del rebuig pràctic, moral i polític, del dany reviscut i recordat.

Però els museus són només una de les formes d'aquesta conservació i d'aquesta representació del que se n'ha anat i del que és ert, com ho era la creació fílmica de la Zona de Marker, o el relat de l'iniciàtic viatge de Sebald per les desolades costes de Norfolk. Com els museus, aquests artefactes, fílmics i literaris, alhora que mostren, protegeixen: només en ells i per ells podem mirar als ulls a Medusa i no quedar congelats en la seva mirada. Sense ells, com a l'illa de Orfordness, ens sotjaria el buit d'una terra de ningú, envoltats de filats i de ruïnes. Com el seu nom indica, els mecanismes i els artefactes de representació fan present allò que amenaçaria la vida i el que la vida ha de conjurar: el terror és un mecanisme de defensa.

Però per això potser també cal un mecanisme d'interposició entre el dany i la nostra experiència quotidiana. Així, *Austerlitz*, l'obra més acabada i complexa de Sebald, està construïda amb aquests mecanismes d'interposició, que alhora que presenten alguna cosa, i perquè ho fan, en preserven. En *Austerlitz*, són el conjunt de veus narratives per mitjà de les quals es descobreix la desolada recerca que el nen refugiat, ja adult, va realitzant per Europa per trobar les petjades dels seus pares desapareguts en l'Holocaust. Només aquestes interposicions fan, primer versemblants, i després suportables l'experiència de radical orfandat i d'absolut abandonament, la despossessió i la destitució que amaga la història europea. Els relats, que són aquestes interposicions, porten a vista i a la vida el que va matar la mirada i la vida.

Si és plausible aquest caràcter de representació i de protecció dels mecanismes i dels artefactes de la memòria, només narrant de manera obliqua aquesta experiència del dany pot ser imaginada per qui no la va viure i pot, a partir d'aquest coneixement intuït entre ombres, fer-la contingut de l'imperatiu ètic de la resolució del dany. Els mecanismes de la interposició, perquè articulen i presenten distàncies, poden articular concerniments. Això no és sobrecarregar èticament la literatura, el cinema, o els sistemes de representació. Aquesta interpretació no proposa ni imposa un programa moral sobre l'art. Més aviat, aquest caràcter de representació protectora, d'interposició dels relats i les representacions del dany fa presents les demandes de l'experiència però no les esgoten ni les apressen, com per donar-li al lector, als tercers concernits per aquest dany, el temps i l'espai per fer dens el silenci de reconeixement que provoquen i per articular, fins i tot en aquest silenci, el crit, el lament o la protesta.

La demora que introdueixen aquests mecanismes d'interposició —el relat de Sebald, la pel·lícula de Marker— configura la seua estructura d'una manera peculiar. Com en el gènere assaig, es demora sense pressa la comprensió i la mirada. Parlant de Sebald, Kleinberg-Levin ho veu així:

Què ens diu la fisonomia de les seves frases i de constel·lacions de frases —sobretot amb el seu ritme, la seva cadència, la seva extensió? (...) [e]ntre altres coses amb freqüència el que confereixen és certa reticència a arribar a un final, com si en retardar i diferir aquest moment decisiu (...) pogueren incrementar la intensitat sentida d'una experiència de redempció alhora que aprofundeixen la contra-experiència en què aquest desig [salvífic] es veu forçat a reconèixer el seu desengany, la seva ruïna.⁷

Potser per això, l'estructura dels textos de Sebald i de les pel·lícules de Marker practiquen una lentitud que té efectes guaridors —si sap ser percebuda o si pot ser suportada en l'era de l'acceleració històrica. I, alhora, aquesta lentitud, aquesta demora, dóna temps i espai per tal que impregne el terror que pot haver estat ja conjurat o apaivagat. En el silenci d'aquesta demora, un moment suspès, habitem, com Arendt pensava, un no-temps i un no-lloc que obre, si així volíem en un possible espai de llibertat, el rebuig del dany, la imatge del qual ens va ferir i ens fereix: aquests mecanismes d'interposició són rescloses i distàncies que possibiliten el concerniment. ◀

Traducció de Tobies Grimaltos

| ⁷ *Op. cit.*, p. 97