

AUSTERLITZ Y EL TIEMPO GRANULADO

VANESA LEDESMA URRUTI

“... con la esperanza... de que todos los momentos de tiempo coexistieran simultáneamente, o más bien de que nada de lo que la historia cuenta fuera cierto, lo sucedido no hubiera sucedido aún, sino que sucederá sólo en el momento en que pensemos en ello, lo que, naturalmente, abre por otra parte la desoladora perspectiva de una miseria continua y un dolor que nunca cese...”

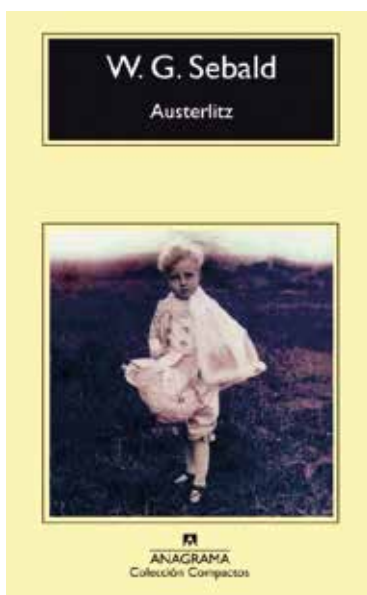
1. Podríamos figurarnos el paso del tiempo como un péndulo que con ritmo de tic-tac oscila de izquierda a derecha, de derecha a izquierda. Si grabáramos esta imagen con una cámara y la reprodujéramos al revés, no habría diferencia. Y si hiciésemos lo mismo, por ejemplo, con el movimiento de los planetas alrededor del Sol y proyectáramos sus órbitas en sentido contrario, tampoco pasaría nada. Para la física, la distinción entre pasado y futuro es inexistente, no aparece reflejada en ninguna de sus leyes, de forma que podríamos revertir las ecuaciones de la mecánica de Newton o de la física de Einstein y aplicarlas hacia atrás; no cambiaría nada. Solo la segunda ley de la termodinámica nos habla de un aumento de la entropía a medida que pasa el tiempo, de donde todo momento pasado se distingue del futuro por una especie de fricción sin la cual, el pasado no podría dejar ninguna huella (Carlo Rovelli).

Sin embargo, para los seres humanos, que vivimos el tiempo, este tiene un aplastante carácter unidireccional; transcurre siempre de atrás hacia adelante, de antes a después. No hay ninguna duda: el recuerdo de aquel encuentro furtivo una pálida tarde de febrero cuando nos vimos a solas por primera vez no tiene nada que ver, es radicalmente distinto, a la anticipación

por volver a verte después de tantos años, pese a que ambos, el recuerdo de lo sucedido y la prefiguración de lo aún por suceder, generen la misma agitación en el pulso, el mismo calor en las mejillas, la misma energía mental y corporal, en fin, el mismo desorden. No cabe duda y sin embargo, nadie sabría explicar claramente la distinción entre estas dos imágenes intangibles que, proyectada una hacia el pasado y la otra hacia el futuro, ambas se disuelven en esa sustancia apenas definible que es el tiempo. Una de ellas, decimos comúnmente, la guardamos en nuestra memoria, en ese indispensable cajón donde va a parar lo acumulado. La otra no. La otra está como flotando en un mar indefinido de expectativas bajo la rúbrica de lo no acontecido.

Pero si, como reza la famosa sentencia del gran matemático Herman Weyl, el mundo objetivo no acontece sino que simplemente es, y por tanto nuestra apreciación meramente subjetiva de lo sucedido no es prueba fehaciente sobre la que cimentar el pasado, es decir, si la conciencia del paso del tiempo no puede por sí sola dar cuenta de que algo nos ha ocurrido realmente, ¿dónde encontrar entonces las pruebas de que hemos existido? Esta parece ser la gran pregunta que vertebra Austerlitz, la extraordinaria novela que G. W. Sebald

nos dejó en 2001 poco antes de su trágica muerte. Se trata de una pregunta que, para aquellos que están bien afianzados en el mundo, aquellos que “hacen pie” en su momento histórico, puede resultar poco relevante y sin embargo, es especialmente significativa para los que, por una razón u otra, viven en los márgenes del tiempo, los desterrados, los emigrados, los huérfanos, los exiliados, los supervivientes, los que, en palabras de María Zambrano, estaban destinados a morir pero la muerte ha rechazado. Y eso es justamente Austerlitz, el personaje que da nombre a la novela: un superviviente, un hombre reducido a su mínima expresión. En sentido estricto, un desconocido.



2.

Un narrador queda fascinado por un personaje del cual no sabe nada. Se trata de un extraño que, como un actor de teatro, aparece y desaparece tras las bambalinas de distintos decorados, cada uno de ellos en una coordenada espacio-temporal distinta, pero todos asentados sobre un mismo proscenio que es Europa. El narrador, como si fuera un apuntador, refiere siempre a otra vida que se cuenta en diferido y cuya prueba más sólida es la foto de un niño disfrazado de paje para un baile de máscaras en la Praga de 1941. Sin duda, hay algo de teatral en Austerlitz, pero no estamos ante una obra dramática.

Cada uno de estos encuentros entre el narrador y el misterioso personaje es como la pieza de un puzle cuya compleción apenas importa. Del narrador, el lector no llega a saber apenas nada, igual que de Austerlitz, cuyas señas de identidad, borradas por el devenir histórico, apenas son perceptibles incluso para sí mismo.

El halo de misterio que cubre tanto al narrador como al personaje queda diluido en el vago protagonismo que ambos comparten y que al mismo tiempo parecen esquivar. Como rehuyendo la luz directa del foco narrativo, ambos se esconden tras una maraña de digresiones semejante a la red ferroviaria que conecta las ciudades europeas. Y a pesar de todos los enigmas, Austerlitz es una novela que poco tiene de detectivesca.

Mientras tanto, la narración se disgrega, se ramifica en vagos recorridos por suelo europeo donde se suceden varias citas con la historia, especialmente de los siglos diecinueve y veinte. De la mano de Austerlitz visitamos palacios, fortalezas, estaciones, cementerios, el zoo de Amberes, el balneario de Marienbad en Bohemia, el Great Eastern Hotel, recorreremos las calles nocturnas de Londres, nos paramos ante las fachadas, observamos, como un turista que deambula sin un objetivo claro, el trasiego de gente que va y viene por los andenes o que dormita en las salas de espera de distintas estaciones, Amberes, Liverpool, París, Praga. Pero no, Austerlitz tampoco es un libro de viajes.

Y sobre todo, ante todo, están los edificios, las construcciones, los fuertes y palacios, los tribunales de justicia, manicomios, cementerios, los muros dispuestos en anillos, las habitaciones vacías, los patios interiores como pozos donde no entra un rayo de sol, los pasillos, los túneles, los altos ventanales junto a la luz oblicua que se cuela por ellos, los sótanos, las bodegas, las escalinatas y escalerillas, las escaleras por las que se sube y se baja continuamente, incluso en sueños, la verticalidad que se extiende en ambas direcciones, hacia las majestuosas cúpulas de cuya vista Austerlitz no puede apartar los ojos, pero también hacia los cimientos y más abajo aún, hasta dar contra los huesos de aquellos cuya historia quedó sepultada bajo la “compulsión del orden” y la “tendencia al monumentalismo” de una Europa esplendorosa, de un progreso inexorable. Y aun con toda la erudición que exhibe, Austerlitz tampoco es un tratado de arquitectura.

Así podríamos seguir enumerando distintos géneros y subgéneros literarios pero Austerlitz no casa cómodamente en ninguno, aun conservando algo de todos ellos. Este es, sin duda, uno de sus grandes atractivos y una de las claves de su originalidad.

3.

En esta novela Sebald presenta el tiempo y sus mecanismos internos no solo como parte de la temática principal sino también como sustento de la estructura narrativa. La constante superposición de lugares e ideas, de recuerdos, las laberínticas digresiones, alejan más y más al lector de la escasa acción argumental, donde todo lo que ocurre podría reducirse a caminar, sentarse, hablar y escuchar, sobre todo, escuchar. Con relatos desplazados y voces diferidas, donde un narra-

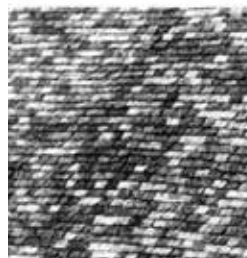
dor cuenta lo que ha oído decir a alguien que a su vez reproduce de manera imperfecta lo que cree recordar que han dicho otras voces, así se va urdiendo un entramado de largas oraciones donde conviven y se funden distintas épocas, como ecos cada vez más lejanos y débiles que se van perdiendo en la aparente fragilidad de una sintaxis casi onírica.

Sin embargo, parece que la narración pretendiera desmarcarse por completo de cualquier tipo de reducción del tiempo a la conciencia, de concepciones eminentemente psicológicas como las que revolucionaron la narrativa durante la primera mitad del siglo veinte (monólogo interior, flujo de conciencia). Mientras que en Joyce o Proust la conciencia era tiempo que fluía como las aguas de un río y toda idea que por libre asociación saltaba de un lado a otro de la línea cronológica, seguía siempre conectada con el punto anterior por una línea continua, Sebald, se propone superar justamente la idea de continuidad propia del tiempo newtoniano: “Si Newton pensaba... que el tiempo era un río como el Támesis, ¿dónde estaba su nacimiento y en qué mar desembocaba finalmente?... ¿cuáles serían las orillas del tiempo?” La atracción del narrador por el detalle naturalista parece responder a una visión crítica de cualquier interpretación idealista o metafísica del tiempo, de donde se trasluce un desesperado intento por reconstruir íntegramente una realidad que empezó a perder sus contornos a finales del siglo diecinueve para culminar en su total disolución y descrédito a finales del siglo veinte, periodo en que Sebald escribió sus obras.

En Sebald el tiempo no fluye ni se yuxtapone sino que se superpone; no es realidad psicológica sino material y como tal, no se manifiesta en un continuo devenir sino en las marcas que va dejando en la superficie de la realidad tangible, en los objetos, en los escorzos inmóviles de estos, en sus “grietas y torcidas resquebrajaduras”, en los sutiles tejidos de la naturaleza, en sus texturas. Así, son más bien los estados en que se encuentra la realidad en cada momento los que, como fotos fijas superpuestas van creando la ilusión del movimiento, o bien, como capas arqueológicas se van amontonando unos sobre otros en un mismo suelo, donde la memoria se convierte en un ejercicio anacrónico de desenterramiento de objetos cuya relación entre sí es siempre discontinua.

Lo que interesa descubrir, por tanto, son las huellas del tiempo sobre realidades estáticas, el movimiento capturado en la imagen fija, en el objeto inmóvil, en el instante petrificado, en esas acciones especialmente dinámicas (el momento de una caída, una pose involuntaria, el movimiento brusco de un córcel que acaba de encabritarse...) que quedan de alguna manera congeladas en el tiempo de forma que “ocurren siempre precisamente entonces”. En este sentido, las ideas

sobre el tiempo objetivadas en esta novela se acercan a la neurología actual, que no concibe la conciencia como una experiencia fluente y lineal del mundo sino como una experiencia que más bien se da a trompicones, a retazos, convirtiéndose así en un acto de creación más que de interpretación (Buonomano, *Our Mind is a Time Machine*). Estas ideas se acercan también al modelo cuántico en que espacio y tiempo conforman un campo granulado, donde no hay continuidad sino que las partículas de la realidad aparecen, desaparecen, se superponen. En este sentido, podríamos hablar de una aproximación casi microscópica al tiempo, a su particular rugosidad. Y de ahí el ejercicio constante a lo largo de la novela de “texturización” del paso del tiempo, como en esas fotos en proceso de revelado donde distintas texturas, surgiendo de repente sobre el papel impresionado, son para Austerlitz “exactamente como los recuerdos”.



Esta texturización cobra sentido cuando comprendemos que en Austerlitz el tiempo íntimo y subjetivo está siempre anclado en la realidad histórica. Austerlitz es una de esas personas que han tenido la mala suerte de haber sido tocadas por la historia y para quienes en un momento dado los fragmentos más aparentemente insignificantes de la realidad se han vuelto decisivos. Hannah Arendt escribió sobre Walter Benjamin que “con frecuencia una época marca con su sello a aquellos que han sido menos influidos por ella, que han estado más remotos de ella y que por lo tanto han sufrido más”. Precisamente, Austerlitz es uno de aquellos que han vivido remotamente, como en suspenso, como los habitantes del pueblo inundado de Llanwddyn que permanecen casi inmóviles bajo el agua estancada, en una especie de mundo ralentizado. Recurrimos también

a María Zambrano, quien intuyó el carácter temporal, más que geográfico, de la gran fisura que aqueja al exiliado, el cual “se ha quedado ahí, detenido sin reposar, en un lugar que ni lo envuelve ni lo sostiene.”

En Sebald, esta suspensión del tiempo ha de entenderse en relación con las llamadas “huellas del dolor”, las cuales remiten a una particular “metafísica de la historia” donde no es el tiempo sino el sufrimiento lo que se constituye como absoluto, un sufrimiento que no se disuelve con el paso de los años sino que, como en un campo cuántico, desaparece y reaparece según sea la índole de nuestro recuerdo. El Jean Améry detenido en 1943 es torturado una y otra vez cada vez que alguien piensa en ello, cada vez que alguien distingue, en las grietas de los chatos muros de Breendonk, el horror de lo que allí ha ocurrido. Así, el sufrimiento de los que ya no están se manifiesta una y otra vez en la materialidad misma del mundo, lo que provoca a los vivos la sensación de vivir entre fantasmas que, como los animales de un Nocturama, nos miran desde el otro lado del tiempo, con los ojos muy abiertos, desde una extraña claridad que es a la vez encierro.



Como nos recuerda una vez más Zambrano, “todo lo que pertenece al pasado necesita ser revivido, aclarado, para que no detenga nuestra vida”. Será efectivamente la necesidad de este esclarecimiento lo que motive a Austerlitz a revivir lo ya vivido, a volver literalmente sobre sus pasos. Y, en este ejercicio delirante en que se solapan dos pasados, uno sobre otro, como dos negativos fotográficos, Austerlitz recorre el mismo trayecto en tren que en 1939, a los cuatro años, le llevó de Praga a Liverpool en uno de llamados Kindertransport.

4.

El viaje en tren y muy particularmente las estaciones, ocupan un lugar central en la novela y nos recuerdan constantemente que, en palabras del propio Sebald, “todo está conectado a través del espacio y del tiempo”. Las estaciones ferroviarias, con sus cúpulas, sus andenes abarrotados, sus pasos subterráneos y puentes para peatones, sus salas de espera y sus relojes, son durante años el objeto de estudio de Austerlitz, quien llega a desarrollar una verdadera “manía de las estaciones” relacionada con su “fascinación, perceptible ya pronto en él, por la idea de una red, por ejemplo, de todo el sistema ferroviario” (34).

De ahí que los momentos decisivos de la novela tengan lugar en estaciones. El primer encuentro entre Austerlitz y el narrador ocurre la estación de Amberes, particularmente, en una sala de espera con el significativo nombre de Salle des pas perdus. Allí, bajo un “crepúsculo de inframundo” y rodeado de seres de expresión apesadumbrada que parecen los “últimos miembros de un pueblo reducido, expulsado de su país o en extinción”, está Austerlitz, quien sobresale entre los viajeros por ser el único que parece estar despierto, con los ojos atentos en medio de ese extraño purgatorio. De la misma forma, la despedida final tendrá lugar ante otra estación, esta vez francesa, antes de que Austerlitz emprenda un viaje hacia los Pirineos en busca de las huellas de su padre, quien como Walter Benjamin en 1940, habría intentado huir de la Gestapo en esa dirección.

También el momento de anagnórisis de la novela ocurre en una estación, cuando Austerlitz, en una especie de epifanía, ve la imagen de un niño que es él mismo, sentado en un banco mientras espera a dos extranjeros de lengua incomprensible. Aquí la estación está profundamente relacionada con la memoria, con el proceso mismo que hace posible el recuerdo, el cual se puede diseccionar en diferentes planos, igual que un espacio arquitectónico. En este caso, la Ladies Waiting Room de la estación de Liverpool, justamente por su disposición arquitectónica, contiene en sí misma todas las horas del pasado de Austerlitz en un espacio que se extiende “por toda la planicie del tiempo” y que se curva sobre sí mismo en “el más improbable de los escorzos”, permitiendo que los recuerdos se entrelacen entre sí “exactamente como las bóvedas laberínticas que creía reconocer en aquella luz gris polvorienta y que se continuaban en sucesión interminable” (139).

Además, las estaciones representan la decadencia que llevará a Europa a procesos como los que determinaron el destino de Austerlitz. Históricamente las grandes estaciones erigidas durante el siglo diecinueve como emblemas del progreso se construyeron con el abundante capital fruto del colonialismo y a la vez, como en un círculo vicioso, los trenes fueron la

tecnología que permitió tal acopio mediante el desplazamiento de materias primas y productos manufacturados tanto en las colonias como en las metrópolis. Pero esos mismos trenes que transportaban mercancías tendrían también un enorme papel no solo en los movimientos migratorios, el traslado de seres humanos como mano de obra, el desplazamiento de ejércitos para las guerras, sino también, a medida que avanzaba el siglo veinte, en el exterminio de millones de personas, y por su efecto, en el traslado de supervivientes, refugiados, desheredados de toda condición, a través de enormes distancias.

Por otro lado, la industrialización de las actividades humanas no hubiera sido posible sin el otro elemento, el más importante, aquel que reinaba como divinidad última “en el lugar más alto” de todas las estaciones con forma de “aguja y esfera”. Particularmente, la introducción del tiempo mecánico en las estaciones – ese tiempo que, con temblor amenazador iba cortando implacable del futuro las sexagésimas partes de las horas mientras vigilaba como un verdugo “los movimientos de todos los viajeros y, a la inversa, todos los viajeros debían levantar la vista hacia el reloj y ajustar sus actividades por él” – había supuesto un verdadero trauma para los habitantes de muchos pueblos y pequeñas ciudades de Europa, especialmente tras la armonización de los relojes a mediados del siglo diecinueve. A partir de ese momento, el tiempo de Newton – vale decir, el tiempo ferroviario – reinaría de forma indiscutida sobre el tiempo intuitivo que hasta entonces había sido diferente en cada población.



Paradójicamente, serían una vez más las estaciones y los trenes los que plantarían la semilla de una nueva concepción del tiempo y el espacio, cuando un joven Albert Einstein, que en 1906 trabajaba en la oficina de patentes de Berna revisando precisamente distintas propuestas de armonización de los horarios de trenes, constatará la imposibilidad de sincronización de un tiempo que, como habían intuido ya en muchas poblaciones europeas, efectivamente, no era el mismo para

todos. Luego, la estación simboliza también el fracaso del universo newtoniano y la primera prueba operatoria de la materialidad de un espacio y un tiempo, por así decir, granulados. Quizás por eso, para Austerlitz, cada desplazamiento en tren será un viaje en el tiempo, y “la relación entre espacio y tiempo tal como se experimenta al viajar” tendrá algo de ilusoria e ilusionista, por lo que “cada vez que volvemos del extranjero, nunca estamos seguros de si hemos estado fuera realmente” (16).

5.

En efecto, nunca está claro, al recordar, si estamos en una situación de cautiverio o de liberación, si hemos ido a parar al interior de una ruina – ya carcomida y resquebrajada por el tiempo – o al de un edificio solo en proceso de construcción que se proyecta por tanto hacia el futuro; y es que para Austerlitz el camino hacia adelante conlleva siempre un movimiento de retrogradación. De su pasado solo se conserva esa única foto de un niño con un pelo rubio espectral sobre un fondo indefinido que no despierta en él ningún recuerdo. Del mismo modo, cuando repite el viaje de Praga a Liverpool, Austerlitz constata que no conserva ni un solo recuerdo nítido de aquel otro trayecto recorrido más de medio siglo antes. Los paisajes de una Alemania de pueblos limpios y edificios ordenados no provocan más que confusión y “dolorosos puntos muertos en los que ya no hay nada”. Quizás por eso, Austerlitz tiene el impulso de salir al andén en la estación de Pilsen y fotografiar el capitel de una columna: “...lo que me inquietó al verla no fue si las formas complicadas del capitel, cubiertas de una costra de color morado, se habían quedado realmente en mi memoria cuando en su momento, en el verano de 1939, pasé por Pilsen con el transporte de niños, sino la idea, en sí absurda, de que aquella columna de hierro colado, en cierto modo devuelta a la vida, me recordaba y, si se puede decir así, dijo Austerlitz, daba testimonio de lo que yo mismo no recordaba...” (223).

Igual que el grano de las fotografías antiguas que Sebald intercala en sus novelas como contrapunto a la narración, o que el campo electromagnético donde el espacio-tiempo conforma una nube granulada, la concepción del recuerdo como textura sugiere la idea de que, si no podemos dar cuenta fehaciente de nuestro pasado, siempre puede este, en su materialidad, erigirse como testigo de nuestro paso por él. Porque en última instancia nos queda la posibilidad de que los objetos del pasado sí se acuerden de nosotros, y de que, cuando miramos perplejos una foto que nos interpela desde lo más remoto de nuestra infancia porque no recordamos nada – ni cuándo se tomó, ni con quién estábamos, ni si éramos nosotros realmente – siempre haya alguien o algo del otro lado del tiempo que con su presencia nos esté diciendo: yo sé que tú has estado aquí.