

# Entre el tiempo y la historicidad: reflexiones sobre *Austerlitz*, de W. G. Sebald

Between Time and Historicity: Reflections on W. G. Sebald's *Austerlitz*

---

**Gilda Bevilacqua**

gildasbevilacqua@gmail.com  
Profesora  
Universidad de Buenos Aires  
Moreno 1607, piso 1, dpto. B, CABA  
1093 - Buenos Aires  
Argentina

---

## Resumen

En el presente trabajo, abordaremos las relaciones entre tiempo e historicidad que pueden expresar distintas formas de escritura. Nuestro análisis se focalizará en la novela de W. G. Sebald, *Austerlitz* (2001), que trata de la búsqueda y construcción del origen de un hombre, Jacques Austerlitz, que, siendo un niño judío exiliado por la ocupación nazi de Praga, pierde su identidad. Esta novela nos permitirá analizar las formas en que nuestra idea de tiempo afecta nuestra idea de historia, cómo esas ideas condicionan la escritura (historiográfica o literaria) y con qué amplitudes una narración puede expresar temporalidad. Utilizaremos como guía de análisis distintos conceptos de autores tales como Hayden White, Reinhart Koselleck, François Hartog y Michel de Certeau. Y señalaremos qué aportes nos brinda *Austerlitz* para indagar en las formas de construcción de conocimiento sobre eventos extremos propios del siglo XX, como la "solución final" y el Holocausto, conceptualizados por White como "acontecimientos modernistas".

138

## Palabras clave

Tiempo; Historicidad; Literatura.

## Abstract

This paper addresses the relations between time and historicity that different kinds of writing can express. Our analysis will focus on W. G. Sebald's novel *Austerlitz* (2001), which portrays the search and construction of the origins of a man, Jacques Austerlitz, who, as a child exiled due to the Nazi occupation of Prague, has lost his identity. This novel will allow us to analyze the ways in which our idea of time influences that of history, how these ideas condition writing (be it historiographical or literary), and with which amplitudes a narration can express temporality. As a guide for our analysis, we will use concepts taken from authors such as Hayden White, Reinhart Koselleck, François Hartog and Michel de Certeau. We will also show the contributions *Austerlitz* offers to the reflection on the modes of construction of knowledge regarding extreme events of the 20<sup>th</sup> century, such as "the final solution" and the Holocaust, which have been conceptualized by White as "modernist events".

## Keywords

Time; Historicity; Literature.

---

Recibido el: 25/8/2014

Aprobado el: 7/10/2014

"Atrincherarse en lo empírico no aumenta  
el conocimiento, sino la ignorancia"  
Juan José Saer, *El río sin orillas*

"Los relojes miden comparativamente otros relojes;  
no tienen nada que ver con el tiempo"  
Juan José Saer, *La grande*

Como insinúan los epígrafes, el tema principal que abordaremos en el presente trabajo está íntimamente relacionado con el conocimiento, el tiempo y las formas de acercarse a ellos, construirlos y escribirlos; es decir, nos detendremos sobre la posibilidad de que "lo empírico", "los relojes", lo mensurable, no sean el único modo de generar conocimiento, no sean la única manera de entender el tiempo, no sean la única forma de historizar la experiencia humana. Estudiaremos, a partir de esa posibilidad, las relaciones entre tiempo e historicidad que pueden expresar distintas formas de escritura.

¿Cuál es, entonces, el tipo de escritura que tiene el conocimiento entendido empíricamente y el tiempo, medido y medible, clasificado y clasificable, como tema y objeto? ¿De qué trinchera tendríamos que salir, qué relojes deberíamos apagar, para conocer las distintas formas de la experiencia humana y de su relación con el tiempo si quisiéramos, de otros modos, historizarla?

Pensamos en la historiografía moderna (científico-académica), en cómo entiende el tiempo, el conocimiento y de qué modo los aborda, construye y representa. Pensamos, también, en aquellas otras formas que nos brinda el abordaje de la literatura en general y ciertas formas de su escritura en particular.

Por otro lado, partimos de la base de que toda idea es tributaria de una forma. Nos preguntaremos principalmente sobre el modo en que una forma está indisociablemente relacionada con la idea que crea. Nuestro análisis se focalizará en la última novela de W. G. Sebald, *Austerlitz*, editada por primera vez en el año de 2001, que trata de la búsqueda y construcción del origen de un hombre, Jacques Austerlitz, que, siendo un niño judío, es exiliado por la ocupación nazi de Praga, y pierde, por ese motivo, su identidad. Reflexionaremos en torno a los modos en que *Austerlitz*, como obra literaria, nos permite pensar la historicidad de la experiencia humana. Trabajaremos esa cuestión a partir del relato de Jacques Austerlitz, personaje principal de la novela, y de su forma de entender, vivir y contar la historia, de cómo cuenta su propia historia. ¿Qué experiencia temporal de la historia nos brinda *Austerlitz*? ¿De qué modo están puestas en relación las dimensiones temporales del pasado y del futuro en cada presente? ¿Cuáles y cómo son cada una de esas dimensiones?

La escritura de Sebald y esta novela en particular, creemos, nos permitirán estudiar las formas en que nuestra idea de tiempo afecta nuestra idea de historia, cómo esas ideas condicionan, a su vez, nuestras escrituras (historiográficas o literarias) y con qué amplitudes una narración puede expresar temporalidad, teniendo en cuenta las complejidades de definir cuándo empieza y cuándo termina un acontecimiento.

Utilizaremos, de manera analítica y dialogada, ideas y conceptos de distintos autores que han estudiado profundamente los temas mencionados, tales como Hayden White, Reinhart Koselleck, François Hartog y Michel de Certeau, que nos brindarán una guía crítica en torno a los distintos problemas que abordaremos. Finalmente, estudiaremos qué aportes nos puede brindar la novela estudiada, teniendo en cuenta los análisis realizados, sobre las formas de abordaje y construcción de conocimiento sobre los eventos extremos propios del siglo XX, como la "solución final" y el Holocausto, que han sido conceptualizados por White como "acontecimientos modernistas". Adoptaremos esa categoría para analizar el modo en que en la novela son entendidos y representados esos acontecimientos, que dejaron su impronta en Austerlitz en tanto protagonista. Pondremos en juego también otras nociones whiteanas, las de "pasado práctico" y "pasado histórico", con el objetivo de vincularlas, especialmente, con las de "presentismo" y "tiempo imprescriptible" de Hartog, en torno al problema de la representación historiográfica y literaria de los eventos modernistas.

### **Sobre la forma del tiempo, de la historicidad y de su escritura literaria**

*Austerlitz* es una novela que, como casi toda la narrativa de Sebald, se basa en la experiencia de un narrador que comienza siendo el protagonista para luego volverse difuso en la peripecias de los personajes. En esta ocasión, se encuentra con Jacques Austerlitz, que, en distintas charlas a lo largo de una amistad duradera pero basada en citas ocasionales, narra la historia de la reconstrucción de su propia identidad, llena de agujeros, datos inciertos, sensaciones ambivalentes.

140

Austerlitz está buscando "su tiempo", el de su familia, el de su historia. Y esa "vuelta" al pasado no es motivada por la idea de la *historia magistra*, sino por su necesidad (siempre presente) de comprender mejor "su presente", su molestia permanente, su sensación de no lugar, su falta de identidad. Y ese tiempo (y el de esa búsqueda) no puede ser lineal. Eso está claro, para Austerlitz y para nosotros, desde el inicio de la novela, porque desde el inicio de su vida, según le cuenta al narrador, no hay punto de partida ni de llegada. No hay origen. No hay una figura previa para consumir, para cumplir.<sup>1</sup> Dice Austerlitz: "toda mi infancia y juventud [...] no supe quién era en realidad" (SEBALD 2013, p. 48). Necesita, desde sus primeros años, datos para poder construirla, sembrar raíces y poder desplegarlas. Necesita datos para armar su historia, ordenar su tiempo, darle sentido a su existencia. Por eso, Austerlitz cuenta con un gran acervo de otros datos. Austerlitz es un erudito, un historiador del arte; pero son el desconocimiento y la necesidad de aprehender su verdadera identidad los que desencadenan el inicio de esa búsqueda (y de ese, *su tiempo*). Y todos aquellos

<sup>1</sup> Aquí hacemos uso de la noción de causalidad figural de White, según la cual "la concepción estética de la relación [entre acontecimientos anteriores y posteriores] sitúa el significado preponderantemente en el acto retrospectivo de apropiación de un acontecimiento previo, por medio del procedimiento de considerarlo una figura relativa a un evento posterior. No es un asunto relativo a la facticidad; los hechos del acontecimiento previo son los mismos aún después de la apropiación. Lo que ha cambiado es la relación que agentes de un tiempo posterior establecen retrospectivamente con el evento previo como un elemento en su propio pasado —un pasado sobre la base del cual un presente específico es definido" (WHITE 2010, p. 38).

conocimientos, que son parte de su modo de sobrevivir en un mundo sin rostro, en un mundo enajenado de recuerdos, se vuelven, a partir de entonces, parte de su equipaje, están en él y en su mochila, la que lo acompaña desde poco antes de iniciar sus estudios, de la que le afirma al narrador que es "la única cosa realmente fiable en su vida" (SEBALD 2013, p. 44). La mochila, metáfora de aquel que no tiene más que ese lugar para guardar(se) y que, a su vez, es un peso elegido e ineludible en ese viaje incierto que es siempre su vida. Y, aunque erudito, Austerlitz no es un historiador tradicional. Su guía y su investigación van más allá de los métodos científicos convencionales. Su búsqueda está motivada por algo que ni siquiera puede enunciar, hasta que ese malestar luego es acompañado por un nombre, su nombre. Así como no hay figura, tampoco hay hipótesis de trabajo inicial. Es ese malestar el que, desde pequeño, lo expulsa de cada lugar del que intenta hacer su lugar. Austerlitz no tiene nunca un espacio-tiempo propio desde donde "contar". Nunca ha tenido, ni querido, un reloj. De sus primeros encuentros con él, el narrador dice: "nuestras conversaciones de Amberes, como a veces las llamé más tarde, giraron ante todo, de acuerdo con sus asombrosos conocimientos especializados, sobre cuestiones de historia de la arquitectura" (SEBALD 2013, p. 12). Esos "encuentros belgas" se dan en Amberes, Lieja y Zeebrugge, en la segunda mitad de la década de 1960 (SEBALD 2013, p. 12-35). A esos encuentros siguen las visitas del narrador al lugar de trabajo de Austerlitz, en Londres (SEBALD 2013, p. 36-38). Hasta que, a finales de 1975, el narrador nos cuenta que decide volver a Alemania, su país natal, y que escribe a Austerlitz un par de veces desde Múnich sin nunca obtener respuesta, "ya fuera porque, como pensé *entonces*, Austerlitz estaba de viaje en algún lado, o porque, así pienso *ahora*, evitaba escribir a Alemania" (SEBALD 2013, p. 38, subrayado nuestro). Ese "ahora" está situado luego de 20 años de esos eventos. En diciembre de 1996, Austerlitz y el narrador vuelven a encontrarse, como siempre fortuitamente, en el Salon Bar del Great Eastern Hotel, en Liverpool Street, pero todo ha cambiado. Ninguno de los dos es el mismo, aunque, según el narrador, Austerlitz esté igual que siempre y acompañado por la misma mochila, la cual dispara en el narrador la idea de que hay cierto parecido entre Austerlitz y el filósofo Ludwig Wittgenstein, quien llevaba también a todos lados consigo su mochila. Fue en ese nuevo reencuentro cuando, por primera vez, Austerlitz incorpora el relato de su historia personal, ordenando los hechos y anécdotas de manera cronológica y estableciendo distintas etapas en ella que se suceden (SEBALD 2013, p. 39-47). Primero su infancia, en Gales, durante los años 1940, en la casa de sus padres sustitutos (SEBALD 2013, p. 48-61). Luego, la adolescencia y sus vivencias en la escuela, su amistad con el profesor de historia europea, Hilary (SEBALD 2013, p. 62-77). Momento clave de su historia: al comienzo del trimestre del verano de 1949, el director de la escuela lo llama a su despacho y le comunica que no debe firmar más sus exámenes escritos como Dafydd Elias, sino como Jacques Austerlitz. Se da así el descubrimiento de su verdadero nombre, el verdadero punto de (su) partida (SEBALD 2013, p. 70-77). Dice Austerlitz:

cuantas más veces pronunciaba Hilary [cuya obra maestra era, según Austerlitz, justamente sobre la batalla que lleva su mismo apellido] ante la clase la palabra Austerlitz, tanto más se convertía en mi nombre, y tanto más claramente creía reconocer que lo que al principio había sentido como una mancha vergonzosa, se había transformado en un punto luminoso que flotaba continuamente ante mí, tan prometedor como el sol del propio Austerlitz al levantarse sobre la niebla de diciembre (SEBALD 2013, p. 76).

142

Su apellido, Austerlitz, es el nombre de una ciudad y de una reconocida batalla histórica. Es un lugar y un evento del pasado. Es un espacio y un tiempo. Es un punto de partida desde donde comenzar a contar. Luego, continua Austerlitz relatando al narrador su amistad con Gerald Fitzpatrick, la cual, como el apoyo de Hilary, lo ayudó especialmente durante su estadía en el colegio (SEBALD 2013, p. 78-99). Austerlitz y el narrador, esa noche del reencuentro en el bar del Great Eastern Hotel, pautan una cita para el día siguiente. Se encuentran, salen a caminar por la orilla del río hasta llegar al observatorio real, el cual visitan durante varias horas y en el que Austerlitz, mientras saca fotos, comienza una larga disquisición sobre el tiempo; salen de ahí y bajan hacia el Parque de Greenwich, visitan una casa abandonada, Iver Grove, que se alza en medio de la espesura. En la chimenea de la casa, una acuarela, inspirada en la *View from Greenwich Park*, de Turner, le recuerda su último paseo con Gerald a principios del verano de 1966, por lo que le cuenta al narrador que había sido un mal día cuando se había enterado de que Gerald se había estrellado en los Alpes de Saboya y que quizás ese había sido el comienzo de su propia decadencia, de aquel encerrarse en sí mismo cada vez más enfermizo con el transcurso del tiempo (SEBALD 2013, p. 100-119). Después de casi un trimestre, el narrador vuelve a visitar a Austerlitz en su casa de Alderney Street en Londres. Austerlitz retoma la historia de sus investigaciones y habla del padecimiento de su escritura, de su insomnio y vagabundeo nocturno por Londres, del recuerdo de su amiga Marie de Verneuil y de otros recuerdos fragmentarios, cuya emergencia le advierte el gran esfuerzo que ha realizado, a lo largo de su vida, por no recordar nada y evitar todo lo que se refiriese a su desconocido origen, aunque, dice Austerlitz, “toda la historia de la arquitectura y la civilización de la edad burguesa que yo investigaba se orientaba hacia la catástrofe que ya se perfilaba entonces” (SEBALD 2013, p. 142). Esa autocensura, le cuenta Austerlitz al narrador, lo había llevado, en el verano de 1992, a su derrumbamiento nervioso, del que había logrado salir la primavera siguiente, momento en el que había emprendido la investigación sobre sus orígenes, hasta llegar al descubrimiento de su exilio forzoso en tren a Inglaterra desde Praga, por ser un niño de familia judía, en pleno proceso de ocupación nazi. A partir de ese dato, Austerlitz comienza la búsqueda de los destinos de sus padres, que lo lleva, primero, al barrio de su infancia, donde se reencuentra con su niñera Vera, quien le cuenta lo que sabe de sus padres, Ágata y Maximilian; luego, a repetir ese viaje en tren, cruzando Alemania; a visitar el gueto de Terezín, donde había estado su madre antes de su deportación al Este y perecimiento (SEBALD 2013, p. 119-254);

y, finalmente, a mudarse a un barrio de París, donde su padre había tenido su última dirección, para buscar sus huellas e investigarlas en la nueva Biblioteca Nacional (SEBALD 2013, p. 254-287). Esta también es la ciudad del último encuentro entre Austerlitz y el narrador, de su despedida y de su nueva (y abierta) bifurcación de caminos: Austerlitz va tras una pista sobre su padre en el campo de Gurs y el narrador viaja para visitar nuevamente la fortaleza de Breendonk (Willebroek), donde termina de leer, junto al foso de agua, el decimoquinto capítulo de *Heshel's Kingdom*, un libro del filólogo londinense Dan Jacobson que Austerlitz le había regalado en su primer encuentro en París y que trataba de la búsqueda, por parte del autor, de su abuelo, el rabino Yisrael Yehoshua Melamed, llamado Heshel. De allí, el narrador vuelve a Mechelen, Bélgica (SEBALD 2013, p. 287-296).

Para Hayden White, *Austerlitz*, si bien se presenta como un *Roman*, es decir, como una novela, lo es pero de un modo diferente. Es una novela "en la que *no pasa nada*, que carece de cualquier cosa remotamente parecida a una trama o a una estructura de trama" (WHITE 2012, p. 20-21, subrayado nuestro). Así, ese "no pasa nada" que señala White puede ser leído como una alusión temporal, un indicio formal de cómo el narrador y el personaje principal conciben el tiempo. La superposición de voces, de narradores, de historias, de datos, expresa también la superposición de tiempos o la existencia de una temporalidad que es múltiple, si se quiere, y paralela a la vez. Sería una especie de sistema de cajas chinas o una gran *mamushka* cuyo inicio es la materia misma, inaccesible a nuestros ojos, y cuyo fin también lo es. No tiene borde, es un punto inubicable e imperceptible. Para White, entonces, "el significado de este *Roman* surge de los intersticios de las sucesivas descripciones de lugares y edificios que evidencian que la *civilización* ha sido construida sobre una estructura de maldad, encarcelación, exclusión, destrucción" (WHITE 2012, p. 21). El significado surge de los intersticios, creemos, porque surge de la forma. No surge de una trama, no surge de los datos, no surge de la información histórica, de los monumentos o de los documentos. El significado surge del tiempo y la historicidad que expresa su forma de escritura, que podríamos vincular con el estilo literario modernista.<sup>2</sup>

Así, los "dispositivos" literarios de Sebald "sirven para producir un lente ficcional a través del cual se justifica una opinión (ética o moral) en un mundo real de hechos históricos" (WHITE 2012, p. 21). Se quiere construir una historia, se buscan datos, pero no hay narración continua ni causal de hechos. Cada dato compone un fragmento de la "historia", que no es en sí la del protagonista, sino la de éste inmerso en un mundo y una época que no tienen borde. Él mismo es esa historia, su enajenación y su reconstrucción identitaria. En él se condensa la historia toda, porque no tiene origen, porque no la comprende y porque no

<sup>2</sup> Tomando a White, sus principales rasgos formales son: la desaparición del autor en tanto que narrador; la disolución de todo punto de vista exterior a la novela; el predominio de un tono vacilante, interrogador e inquisitivo; el empleo de técnicas tales como "discurso vivido", "flujo de conciencia", "monólogo interno", capaces de hacer desaparecer la impresión de una realidad objetiva; la disolución de la trama; y el uso de nuevas técnicas para la representación de la experiencia del tiempo y la temporalidad (WHITE 2003; 2007; 2010).

tiene fin. Así, también vemos con White cómo, “tanto en el caso del protagonista como del narrador, la noción misma de *personaje* explota y asume la forma fragmentaria propia de *los hombres sin atributos*.<sup>3</sup> Y, aun así, el libro está lleno de información histórica, de leyendas y de datos” (WHITE 2012, p. 21).

La novela está estructurada en bloques de párrafos llamativamente extensos. Podemos encontrar muy pocos puntos y aparte con un renglón de por medio separando esas grandes unidades temáticas y temporales, que, a su vez, contienen diversos eventos, anécdotas y tiempos. De hecho, podemos encontrar esos puntos solamente en las páginas 31 (1-31: primer encuentro), 36 (31-36: segundo bloque de encuentros, los “encuentros belgas”), 119 (36-119: tercer bloque de encuentros, en Londres, el descubrimiento de su nombre), 254 (119-254: cuarto bloque de encuentros, en casa de Austerlitz en Londres, el descubrimiento de su origen y del destino de su madre), 287 (254-287: quinto bloque de encuentros, en la casa de Austerlitz en París, la búsqueda del destino de su padre); y el punto final, en la página 296 (287-296: último encuentro entre Austerlitz y el narrador en París y su despedida). Esas son las marcas de los encuentros de Austerlitz y el narrador y de los momentos entre dichos encuentros. Y esos quiebres “sintácticos”, creemos, son las marcas de aquellos “intersticios” que mencionábamos. Su significado temporal se expresa, entonces, por medio de esas marcas sintácticas que indican esos quiebres, esos “pasajes” temporales. Tomando el análisis de White,

144

si hay algún argumento que extraer del libro, sólo puede inferirse del modo en que los acontecimientos que se relatan a lo largo de la (no) acción están cifrados de forma figurada. Así, todas las narraciones o todos los relatos de series de acontecimientos que aparecen presentados narrativamente, es decir, con la forma de un cuento, pueden ser traducidos como dispositivos puramente conceptuales (WHITE 2012, p. 21-22).

¿Qué experiencia temporal nos habilitan esos dispositivos? ¿Qué idea de tiempo, de historia y de historicidad nos sugiere *Austerlitz* mediante su forma literaria?

### **Sobre el tiempo y las temporalidades en *Austerlitz***

El tiempo (nuestro tiempo reloj), para Austerlitz, es imaginario:

El tiempo, eso dijo Austerlitz en el observatorio de Greenwich, era con gran diferencia la más artificial de todas nuestras invenciones y, al estar vinculada a planetas que giran sobre su eje, no menos arbitraria de lo que sería, por ejemplo, un cálculo que partiera del crecimiento de los árboles o de lo que tarda en desintegrarse una piedra caliza, prescindiendo de que el día solar por el que nos regimos no es una medida exacta, por lo que, para calcular el tiempo, tuvimos que idear un sol semiimaginario, cuya velocidad de movimiento no varía y que en su órbita no se inclina hacia

<sup>3</sup> Es interesante señalar que *El hombre sin atributos* (2010) es la novela más reconocida de Robert Musil, un escritor austríaco de los más trascendentes del siglo XX. La historia describe la decadencia de la sociedad del Imperio austrohúngaro antes de la Primera Guerra y, por medio del personaje principal, Musil expone las complejidades de la modernidad y el racionalismo en la búsqueda de un hombre desembarazado de las convenciones sociales. Juan José Saer, autor de nuestros epígrafes, a su vez, titula uno de sus ensayos “Una literatura sin atributos” (2010) para criticar el concepto de “literatura latinoamericana”, que, según su perspectiva, ancla la experiencia literaria en un origen espacio-temporal falseado por pretensiones realistas y costumbristas.

el Ecuador. [...] si Newton creía realmente que el tiempo era un río como el Támesis, ¿dónde estaba el nacimiento y en qué mar desembocaba finalmente? Todo río, como sabemos, está necesariamente limitado a ambos lados. Visto así, ¿cuáles serían las orillas del tiempo? ¿Cómo serían sus cualidades específicas, parecidas por ejemplo a las del agua, que es fluida, bastante pesada y transparente? ¿De qué forma se diferenciaban las cosas sumergidas en el tiempo de las que el tiempo no rozaba? ¿Por qué se indicaban en un mismo círculo las horas de luz y las de oscuridad? ¿Por qué estaba el tiempo eternamente inmóvil en un lugar y se disipaba y precipitaba en otro? ¿No se podría decir, dijo Austerlitz, que el tiempo, a través de los siglos y milenios, no ha estado sincronizado consigo mismo? Al fin y al cabo, no hace tanto tiempo que comenzó a extenderse por todas partes (SEBALD 2013, p. 103).

El narrador de *Austerlitz* nos dice cómo el protagonista entiende el tiempo. La forma en que nos lo cuenta es lo que nos interesa describir y analizar. Forma y contenido, indistinguibles en la praxis de lectura pero aislables en el análisis, se imbrican en una escritura que establece una temporalidad particular.

Así, sobre el tiempo y su "actualidad", dice Austerlitz:

¿Y no se rige *hasta hoy* la vida humana en muchos lugares de la Tierra no tanto por el tiempo como por las condiciones atmosféricas, y de esa forma, por una magnitud no cuantificable, que no conoce la regularidad lineal, *no progresa* constantemente sino que se mueve en remolino, está determinada por estancamientos e irrupciones, vuelve continuamente en distintas formas y se desarrolla en no se sabe qué dirección? Estar *fuera* del tiempo, dijo Austerlitz, que para las zonas atrasadas y olvidadas de nuestro propio país era posible hasta hace poco, casi lo mismo que en los continentes por descubrir de ultramar, sigue siendo *hoy* posible *como antes*, incluso en una metrópolis regida por el tiempo como es Londres. [...] bastaba cierto grado de infortunio personal *para cortarnos de todo pasado y futuro*. Realmente, dijo Austerlitz, nunca he tenido reloj, ni un péndulo, ni un despertador, ni un reloj de bolsillo, ni, mucho menos, un reloj de pulsera. Un reloj me ha parecido siempre algo ridículo, algo esencialmente falaz, quizá porque, por un impulso interior que nunca he comprendido, me he opuesto siempre al poder del tiempo, excluyéndome de la llamada actualidad, con la esperanza, como *hoy pienso*, dijo Austerlitz, de que el tiempo no pasara, no haya pasado, de forma que podría correr tras él, de que todo fuera como antes o, mejor dicho, 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... (SEBALD 2013, p. 103-104, subrayados nuestros).

145

En estas extensas citas, en tanto contenido-forma, y como eslabones de la cadena de aquellos intersticios que componen el relato todo, experimentamos la temporalidad que emerge en *Austerlitz* mediante la idea de tiempo que expresan. Idea-tiempo que Austerlitz desarrolla en su digresión en aquel paseo por el observatorio real junto al narrador y que nos transmite la posibilidad de múltiples, variadas y coexistentes formas de temporalización: presente eterno, presentización de la historia, historización del presente. Pasado presente. Presente futuro. Futuro pasado. Pasado futuro.



El historiador francés François Hartog elaboró una herramienta conceptual de gran utilidad para abordar esas inquietudes e interrogantes, el “régimen de historicidad”. Queremos destacar tres de sus caracterizaciones generales: a) un régimen de historicidad “sólo es una manera de engranar pasado, presente y futuro o de componer una mixtura de tres categorías, [...] uno de los tres compuestos es de hecho el dominante” (HARTOG 2007, p. 15); b) el régimen de historicidad intenta brindar “una herramienta heurística, que contribuya a aprehender mejor no el tiempo, ni todos los tiempos ni el todo del tiempo sino, principalmente, momentos de crisis del tiempo, aquí y allá, justo cuando las articulaciones entre el pasado, el presente y el futuro dejan de parecer obvias” (HARTOG 2007, p. 38); y c) el régimen de historicidad “pone a nuestro alcance una de las condiciones de posibilidad de la producción de historias: según las relaciones respectivas del presente, del pasado y del futuro, ciertos tipos de historias son factibles y otros no” (HARTOG 2007, p. 39). Hartog establece, así, por un lado, dos grandes regímenes de historicidad: el régimen antiguo, en el que la categoría del pasado prevalece sobre el presente y el futuro y “está al alcance de la mano como reservorio de ejemplos”; y el moderno, en el que el futuro predomina, el progreso es el objetivo y motor y “el tiempo se ha convertido en actor y lo cortejan las nociones de anacronismo, de supervivencia, de aceleración, de evolución, de precursor, las de avance y retroceso, de vanguardia, de anunciador” (HARTOG 2011, p. 15), es decir, el régimen de los relojes que mencionábamos en la introducción. Y, por otro lado, señala la hipótesis de la emergencia de uno nuevo, o síntoma de la crisis del régimen moderno: el presentismo, experiencia contemporánea del tiempo, cuyo diagnóstico es “el de la fuerza y la imposición de la categoría del presente” (HARTOG 2007, p. 15).

146

Con la noción de régimen de historicidad, Hartog se propone retomar y “arrojar nuevas luces” sobre la tensión a partir de la cual, según Reinhart Koselleck, se engendraría el “tiempo histórico”, es decir, “en la determinación de la diferencia entre el pasado y el futuro o, dicho antropológicamente, entre experiencia y expectativa” (KOSELLECK 1993, p. 15). El tiempo histórico es producido así por la distancia y las tensiones entre el “espacio de experiencia” y el “horizonte de expectativas”. Esas categorías también son claves para nuestra indagación y funcionan como punto de partida porque nos advierten que

no existe ninguna historia que no haya sido constituida mediante las experiencias y esperanzas de las personas que actúan o sufren. [...] No hay expectativa sin experiencia, no hay experiencia sin expectativa. [...] Por lo tanto, nuestras dos categorías indican la condición humana universal; [...] remiten a la temporalidad del hombre y, si se quiere, metahistóricamente a la temporalidad de la historia” (KOSELLECK 1993, p. 335-337).

Todas esas categorías nos ayudan a pensar en los modos en que se relacionan tanto la literatura como la historiografía con la experiencia humana del tiempo, en la relación entre la historicidad de esa experiencia y los modos posibles de su expresión y representación. Literatura e historiografía representan, expresan y

permiten distintas experiencias humanas del tiempo y por eso habilitan distintas historias e ideas en torno a éste.

En *Austerlitz*, podemos discernir, en líneas generales, tres grandes temporalidades que se yuxtaponen de modos diversos. Por un lado, está la temporalidad del narrador-personaje de la novela. Por otro lado, la del protagonista, Jacques Austerlitz. Y, finalmente, la temporalidad de cada historia, de cada uno de sus personajes, de cada anécdota que cuenta Austerlitz. Las anécdotas, a su vez, pueden diferenciarse, distinguirse, en tres tipos: 1) las que tienen a Austerlitz como protagonista; 2) las que tienen a otros (cercanos a él) como protagonistas; 3) las que tienen a "la historia/anécdota" en sí misma como protagonista, es decir, la narración de eventos del pasado que no parecen tener una cara precisa pero que de algún modo u otro empapan a Austerlitz más allá de su declarada sensación de no pertenencia a ningún lugar (o tiempo). Claro que ese no lugar es un lugar, finalmente. Ese no lugar, asimismo, manifiesta un malestar que va a atravesar toda la narración, todas las temporalidades de la novela, todos sus protagonistas y personajes.

La diversidad y fragmentación temporal se expresa, escrituralmente, en la pluralidad y superposición de los narradores. Y, también, en los encuentros fortuitos y esporádicos entre el narrador y Austerlitz, que son, a su vez, los que estructuran la novela. Todo sucede en ellos y entre ellos. Esos son también, como dijimos, sus "intersticios". Podríamos hacer, entonces, una "arqueología" que exprese la mixtura de las temporalidades en la novela en vez de intentar elaborar un relato cronológico o una cronología reductivista basada en el orden de sus eventos, ya que, siguiendo a Koselleck (y al propio Austerlitz),

no hay una experiencia cronológicamente mensurable —aunque sí fechable según su motivo— porque en cualquier momento se compone de todo lo que se puede evocar del recuerdo de la propia vida o del saber de otra vida. Cronológicamente, toda experiencia salta por encima de los tiempos, no crea continuidad en el sentido de una elaboración aditiva del pasado (KOSELLECK 1993, p. 339).

Creemos que, para ilustrar todas estas ideas, basta con dar un ejemplo de uno de los encuentros entre Austerlitz y el narrador, que expresa, como señalamos, un sistema temporal de cajas chinas: la velada de finales del invierno del año 1997. Austerlitz le relata al narrador lo acontecido entre 1992 y 1993 (p. 166); lo invita a quedarse en su casa y le cuenta sobre el día en el que Vera, su niñera, le habló detalladamente de sus padres (p. 167-187); sobre su experiencia cuando visitó el gueto de Terezín (p. 188-205); y que se reencontró con Vera y ella continuó contándole sobre su madre, sobre cuando supo que, en septiembre de 1944, Ágata había sido deportada al Este con otros mil quinientos internados de Terezín (p. 205-206); que en el momento de su despedida, Vera le contó cómo Ágata, el día de su partida de la estación Wilson, le había dicho: "el año pasado fuimos de aquí a Marienbad.<sup>4</sup> Y, ahora, ¿dónde iremos?"; y que,

147

<sup>4</sup> Aquí encontramos una primera e interesante referencia implícita (o guiño hacia él) a quien también trabajó extensamente el tema del tiempo, el pasado y sus formas de representación, el cineasta francés Alain Resnais,

en el verano de 1938, habían ido todos juntos a Marienbad (p. 207). Austerlitz le dice al narrador que no tiene ningún recuerdo de aquel viaje familiar, y que, quizás por eso, cuando estuvo allí con Marie, a finales de agosto de 1972, no sintió “más que un terror ciego ante el mejor giro que quería entonces tomar mi vida” (p. 208-211). Marie le contó a Austerlitz la historia del balneario de Marienbad en el siglo XIX y en 1873 en particular (p. 211-212). Austerlitz sigue contando al narrador sobre su estadía en Marienbad con Marie, quien le había preguntado una de esas noches “por qué estaba tan abstraído, tan encerrado en mí mismo”, y a quien, al poco tiempo, según él, había perdido por completo sólo por su culpa (p. 212-218).

Ahora bien, esa idea de tiempo y esa forma de temporalidad que expresa *Austerlitz* ¿con qué régimen de historicidad se vinculan?

Como decíamos, Hartog denominó “presentismo” a la experiencia contemporánea del tiempo, en la que se ha impuesto una configuración que se caracteriza

por la máxima distancia entre el campo [espacio] de la experiencia y el horizonte de espera [expectativa], distancia que linda la ruptura. De modo que el engendramiento del tiempo histórico pareciera suspendido. De allí, quizá, la experiencia contemporánea de un presente perpetuo, huidizo y casi inmóvil, que intenta a pesar de todo producir por sí mismo su propio tiempo histórico. Todo sucede como si ya no hubiera más que presente, una especie de vasta extensión de agua agitada por un incesante chapoteo (HARTOG 2007, p. 40).

148

Esa categoría nos remite, por su similitud, a la vivencia y descripción de la relación con el tiempo que experimenta y le relata Austerlitz al narrador de la novela. El “presentismo” se manifiesta, aquí también, como la expresión de una crisis del tiempo, de un tiempo de detención “en el que la mirada hacia atrás se volvió legítima: para abarcar el camino recorrido, para tratar de comprender en dónde se estaba hoy en día y por qué” (HARTOG 2007, p. 167). De ese modo, el régimen de historicidad en el que era el futuro el que esclarecía el pasado, ideología del progreso mediante, el régimen moderno, empieza a perder su evidencia. Y todo eso, esta crisis/detención del tiempo, ese “no pasa nada” que señala White, está muy presente en la novela, en general, y en el personaje Austerlitz en particular.

### ***Austerlitz* y los acontecimientos modernistas: sobre la historicidad, la historiografía y la literatura**

En la novela se muestran muchos modos de hacer, escribir e interpretar la historia. Pero esta, ¿es presentada como la “historia en sí misma”? ¿Entiende

---

y a su película *El año pasado en Marienbad* (1961). Esa referencia, creemos, no es casual. Como tampoco es casual que la indagación en esas ideas generadas por esta forma particular de escritura nos lleve a pensar en cómo podemos encontrar ideas similares que puedan ser construidas por otros medios, por ejemplo, el cine. La segunda referencia a Resnais, ahora explícita, se da cuando Austerlitz analiza su documental *Toda la memoria del mundo* (1956) y lo relaciona con su propio relato sobre la Biblioteca de París y sobre la construcción de su propia historia. Dada su complejidad manifiesta, dejaremos abierto este aspecto para desarrollarlo en futuros trabajos.

Austerlitz la historia de los eventos del pasado como la entiende la historiografía? ¿Entiende la historiografía el tiempo y la historicidad del mismo modo en el que se expresan en *Austerlitz*?

La historiografía también construye su relación con el tiempo. De hecho, podemos ver de qué manera el modo en el que entiende la historiografía el tiempo condiciona el rol y el carácter que le atribuye al pasado. Michel de Certeau lo señala muy claramente:

la objetivación del pasado, desde hace tres siglos, hizo del tiempo lo impensado de una disciplina que no cesa de utilizarlo como un instrumento taxonómico. En la epistemología nacida con las Luces, la diferencia entre el sujeto del saber y su objeto funda aquello que separa del presente el pasado (DE CERTEAU 2011, p. 17).

Así, la historiografía considera la relación del pasado con el presente “bajo el modo de la sucesión (uno después de otro), de la correlación (proximidades más o menos grandes), del efecto (uno sigue al otro) y de la disyunción (o uno o el otro, pero nunca los dos a la vez)” (DE CERTEAU 2011, p. 24). El modo de esa relación que describe de Certeau nos habilita a ampliar el análisis sobre la relación de la historiografía con el tiempo y de cómo, retomando a Hartog, “según las relaciones respectivas del presente, del pasado y del futuro, ciertos tipos de historias son factibles y otros no” (HARTOG 2007, p. 39). Podríamos decir entonces que a las historias que construye esa historiografía las “cortegan” aquellas mismas nociones que, como dijimos, Hartog le adjudica al régimen moderno de historicidad.

Para desarrollar esas ideas, White nos da una herramienta más. Tomando a Michael Oakeshott, señala que podemos distinguir entre dos concepciones de “pasado”, el “pasado práctico” y el “pasado histórico”, cuya diferencia principal reside en el tipo de intención que motiva las preguntas sobre ellos. Básicamente, la primera noción nos sirve para responder a la pregunta “práctica” kantiana (y por tanto ética) “¿qué es lo que debería (o deberíamos) hacer?”; en cambio, la segunda noción, no. Eso porque, para White, la distinción entre esas dos concepciones es útil para diferenciar entre el estudio del pasado de los historiadores profesionales y “las formas en que el común de las personas y los profesionales de otras disciplinas evocan, recuerdan o intentan utilizar ‘el pasado’ como un ‘espacio de experiencia’ (Koselleck) que sirva de base para producir juicios y tomar decisiones en la vida cotidiana” (WHITE 2012, p. 31). El pasado práctico incluye aspectos de la vida humana que son muy poco dóciles para su abordaje mediante las técnicas propias de la disciplina histórica profesional y también poco atendidos, ya que está hecho de “esos recuerdos, ilusiones, fragmentos de información vaga, actitudes y valores que el individuo o el grupo reúnen como mejor pueden para justificar, magnificar, excusar, encubrir o explicar las acciones a tomar en el proceso de un proyecto de vida” (WHITE 2012, p. 31). Por el contrario, la profesionalización de los estudios históricos requirió que el pasado se estudiara por sí mismo, como una cosa en sí misma que se opusiera a la literatura y que, para ello, sostuviera fervientemente la

creencia de que “la imaginación no tiene lugar en la labor de investigación, pensamiento o escritura que la historia realiza” (WHITE 2012, p. 28). Aun así, existe un margen, una brecha no controlada por los hacedores de ese “pasado histórico”, que es la que, según White, abre el uso del lenguaje natural y la narración para realizar sus representaciones “científicas” de los acontecimientos históricos, dado que, “al seleccionar actores para los relatos que, en forma de cuento, hace del pasado, la historia nos imparte lecciones morales, queramos escucharlas o no” (WHITE 2012, p. 38-39).

Austerlitz conoce profundamente aquello que White denomina el “pasado histórico”. Lo estudia, lo trabaja incansablemente en toda su vida estudiantil e intelectual. Y no sólo obtiene ese conocimiento. Austerlitz, en cada una de sus anécdotas y disquisiciones, le deja en evidencia al narrador (y éste nos cuenta a nosotros) la magnífica colección de saberes que tiene. Son saberes de todo tipo: geográficos, matemáticos, zoológicos, biológicos, literarios, además del que sustenta por su profesión de historiador de la arquitectura. Austerlitz tiene y usa (y parece valorar) documentos, fuentes de todo tipo, fotografías, mapas, recortes de diario, etc. A su vez, cada historia, cada anécdota, está acompañada y representada en el libro por imágenes: mapas, fotos, dibujos, gráficos, pinturas, cuadros, planos.

Esto dice Austerlitz sobre su experiencia como estudiante de historia europea, la cual podemos relacionar con su mirada acerca del pasado, y sobre las posibilidades de su conocimiento:

150

tratamos de presentar la realidad, pero, cuanto más nos esforzamos, tanto más se nos impone lo que siempre se ha visto en el teatro histórico: el tambor caído, el soldado de infantería que apuñala a otro, el ojo desorbitado de un caballo, el invulnerable emperador, rodeado de sus generales, en medio del fragor congelado de la batalla. Nuestra dedicación a la historia, según la tesis de Hilary, era una *dedicación a imágenes prefabricadas*, grabadas ya en el interior de nuestras mentes, a las que no hacemos más que mirar mientras la verdad se encuentra en otra parte, en algún lugar apartado todavía no descubierto por nadie (SEBALD 2013, p. 75, subrayado nuestro).

Creemos que es en ese sentido que, para White,

la historia de las investigaciones de Jacques Austerlitz acerca del pasado reciente de Europa parece revelar sólo que las personas que han *hecho historia* estaban, como los nazis, tan interesadas en esconder la evidencia de sus actos como en celebrar y monumentalizar sus intenciones (WHITE 2012, p. 22).

Sebald, como podemos inferir también de sus ensayos,<sup>5</sup> apuesta por la generación de conocimiento a partir de la investigación, del trabajo con documentos, lo que no le impide elegir la forma literaria o ensayística para construir y presentar esos conocimientos. No habría una contradicción entre la búsqueda del pasado “real” y la forma ficcional de sus relatos acerca de ese pasado.

<sup>5</sup> Ver *Campo Santo* (2010a) y *Sobre la historia natural de la destrucción* (2010b).

En *Austerlitz*, *lo real* parecen ser los datos históricos, las ciudades, las instituciones, etc., el "entorno", y *lo ficcional*, el protagonista y los personajes que, en cada historia, lo acompañan. Lo real, creemos, está representado por (y expresa) la idea del pasado histórico. Pero Austerlitz, en su búsqueda ficcional, nos enseña a utilizar ese mismo pasado a nuestro favor, nos enseña que hay una diferencia radical entre ese pasado y el que él se construye. Nos muestra, como White, que hay modos diferentes de entender y de construir "el pasado". La construcción de su historia familiar, de su identidad, está basada en un uso y entendimiento distinto de éste que podemos vincular con la noción de "pasado práctico". Y ese vínculo se da tanto en la forma de esa historia como en el modo de su construcción: fragmentaria, vacilante, sensible, afectiva, sentimental, sensitiva. En *Austerlitz* podemos ver el *pasaje* del "pasado histórico" al "pasado práctico". Austerlitz parece construir su pasado a la manera de los historiadores profesionales cuando elabora una genealogía con los datos obtenidos en cada paso de su investigación, pero el usufructo de su "espacio de experiencia" lo acerca cada vez más a la concepción del pasado práctico. Austerlitz, creemos entonces, construye su pasado (su origen) de manera práctica y utiliza el pasado histórico como marco de referencia, no como horizonte.

*Austerlitz*, como decíamos, es una novela cuya escritura-forma tiene rasgos modernistas. Y es necesario destacar ahora que esos rasgos no son fortuitos. Nos hacen experimentar una temporalidad que está vinculada con el tipo de eventos históricos que, de diversos modos, representa o refiere más o menos explícitamente. Ellos son, en términos whiteanos, los "acontecimientos modernistas": eventos extremos, de un nuevo tipo, que sucedieron sólo en el siglo XX, tales como la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto, y que pusieron en cuestionamiento los modos decimonónicos (modernos-positivistas) de entender, estudiar y representar el pasado, porque

151

no se prestan a explicación en términos de las categorías suscritas por la historiografía humanista tradicional, que exhibe la actividad de los agentes humanos como si éstos fuesen de algún modo completamente conscientes de sus acciones, y como si fuesen moralmente responsables de ellas, y capaces de discriminar claramente entre las causas de los acontecimientos históricos y sus efectos tanto a lo largo como a corto plazo en formas de sentido relativamente común. [...] se supone que los agentes comprenden la historia en la misma forma que los historiadores profesionales lo hacen (WHITE 2003, p. 226-227).

El "acontecimiento modernista" remite a un discurso que capta un tipo de acontecimiento. Es el acontecimiento y el discurso sobre el acontecimiento. Entonces, el evento modernista no existe por fuera de su "escritura" modernista. Y *Austerlitz* es, como dijimos, una novela cuya forma tiene rasgos modernistas, que nos transmiten que Austerlitz, su protagonista, ha vivido de manera directa las consecuencias de ese tipo particular de eventos.

Sebald, en *Guerra aérea y literatura*, ensayo publicado por primera vez en el año de 1999, nos dice sobre la literatura alemana de posguerra:

el ideal de lo verdadero, decidido en su objetividad al menos durante largos trechos totalmente carente de pretensiones, se muestra, ante la destrucción total, como el último motivo legítimo para proseguir la labor literaria. A la inversa, la fabricación de efectos estéticos o seudoestéticos con las ruinas de un mundo aniquilado es un proceso en el que la literatura pierde su justificación (SEBALD 2010b, p. 55).

Sebald se pregunta allí también: "¿puede la teoría del conocimiento materialista o cualquier otra teoría del conocimiento mantenerse ante esa destrucción?" (SEBALD 2010b p. 67-68). Como vemos, para él no es de cualquier modo que se debe proseguir esa labor literaria: "es con lo documental, [...] con lo que la literatura alemana de la posguerra se encuentra realmente a sí misma e inicia el estudio serio de un material inconmensurable para la estética tradicional" (SEBALD 2010a, p. 60). Y *Austerlitz*, creemos, es parte fundamental de ese encuentro y de ese estudio.

Sobre su visita al museo del gueto de Terezín, dice Austerlitz:

supe de la creación de una economía de la esclavitud en toda Europa central, del premeditado desgaste de las fuerzas de trabajo, de los orígenes y lugares de fallecimiento de las víctimas, por qué trayectos habían sido transportadas y adónde, qué nombres llevaron durante su vida y qué aspecto tenían ellas y sus guardianes. Todo eso lo comprendí y, sin embargo, no lo comprendí, porque cada detalle que se me revelaba en mi recorrido por el museo, a mí, que había permanecido ignorante, como temía, por mi propia culpa, yendo y volviendo de una sala a otra, superaba con mucho mi capacidad de comprensión (SEBALD 2013, p. 200-201).

## 152

Y supo, también, Austerlitz que, "a mediados de diciembre de 1942, es decir, en la época en que Ágata llegó a Terezín, se había encerrado en el gueto, una superficie edificada de un kilómetro cuadrado como máximo, a unas sesenta mil personas" (SEBALD 2013, p. 202). Conmocionado por todos esos descubrimientos, Austerlitz empieza a estudiar la obra de H. G. Adler, quien había escrito entre 1945 y 1947, en las más difíciles condiciones, acerca del establecimiento, desarrollo y organización interna del gueto de Terezín. Dice Austerlitz que esa lectura, si bien le permitió,

línea a línea, conocer lo que en mi visita a la ciudad fortificada no había podido imaginarme, por mi ignorancia casi completa, se desarrolló, a causa de mis deficientes conocimientos de alemán, de forma interminablemente larga. [...] Tenía que desentrañar sílaba a sílaba las palabras compuestas muchas veces formadas que no figuraban en mi diccionario, las cuales, evidentemente, eran producidas sin cesar por el lenguaje especializado y administrativo de los alemanes que imperaba por todas partes en Theresienstadt (SEBALD 2013, p. 236).

La sensación de esa experiencia de lectura y traducción interminablemente larga y densa se expresa en la oración de casi ocho páginas (p. 237 a 245) en la que Austerlitz realiza, paradójicamente, una síntesis de lo que pudo conocer "de ese lugar extraterritorial" a partir de la lectura "interminable" del libro de Adler, en la que, además de su difícil traducción, dice Austerlitz,

tenía que intentar, con el mismo esfuerzo, encajar el significado que yo presumía en la frase de que se tratara y en el contexto ulterior, lo que amenazaba escapárseme una y otra vez, por un lado, porque no pocas veces necesitaba para una sola página hasta medianoche y, en ese largo proceso, se perdían muchas cosas, y por otro porque el *sistema del gueto*, con su deformación en cierto modo futurista de la vida social, conservaba para mí el *carácter de lo irreal*, a pesar de que Adler lo describe hasta el último detalle en toda su realidad (SEBALD 2013, p. 237, subrayado nuestro).

No alcanza “lo fáctico” para comprender esos acontecimientos, para asir su “realidad”. Ni el estudio erudito pormenorizado de Adler le alcanza a Austerlitz para comprender “el sistema del gueto”. Quizás, por medio de aquella extensa oración, se presenta algo más que la mera acumulación de datos. Esa oración de casi ocho páginas expresa un *continuum* que nos lleva, nos introduce en ese sistema de encastre “orgánico” que era el gueto, en el que cada cosa, cada persona, estaba previa y maquinamente situada en una clasificación y una función según los objetivos del sistema. La forma de escritura de esa oración expresa un ahogamiento, una falta de aire, que genera una sensación de asfixia que acompaña al constreñimiento de las palabras que parecen estar tan hacinadas, tal cual dice Austerlitz al inicio de esa interminable oración, como esas “sesenta mil personas metidas a la fuerza en una superficie de apenas algo más de un kilómetro cuadrado” (SEBALD 2013, p. 237), entre las cuales pudo haber estado Ágata, su madre. Como lo señaló Saul Friedlander acerca del problema de la representación de esos eventos extremos y que nos transmite Austerlitz, aunque de un modo diferente, aquí también podríamos decir que “la profunda dinámica de los fenómenos se nos escapa” (WHITE 2007, p. 86-87).

Los eventos modernistas, como la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto, expresan y producen a la vez la crisis del régimen moderno de historicidad. Inauguran un “tiempo imprescriptible” por el cual esos eventos tienen una existencia contemporánea a nosotros mismos, porque no prescriben. Dice Hartog:

La imprescriptibilidad “por naturaleza” del crimen contra la humanidad funda una “atemporalidad jurídica” que puede ser percibida como una forma del pasado en el presente, de pasado presente, o más bien, de extensión del presente [...]. Hacia el futuro: por los dispositivos de la precaución y de la responsabilidad, a través de la consideración de lo irreparable y de lo irreversible, por el recurso a la noción de patrimonio y a la de deuda, que reúne y da sentido al conjunto. Hacia el pasado: por la movilización de dispositivos análogos. La responsabilidad y el deber de memoria, la patrimonialización, lo imprescriptible, en tanto que deuda. Formulado a partir del presente y gravitando sobre él, este doble endeudamiento, tanto en dirección del pasado como del futuro, marca la experiencia contemporánea del presente (HARTOG 2007, p. 234).

¿Qué podemos hacer cuando el espacio de experiencia no es suficiente para vaticinar una realidad como la que nos han dejado los eventos modernistas? En Austerlitz, esa experiencia contemporánea, presentista, del tiempo, esa doble deuda, se expresa y es posibilitada, entendemos, en y por su acercamiento



“práctico” al pasado. La noción de pasado práctico nos permite, entonces, vislumbrar y acercarnos a ese espacio de experiencia en el que el pasado aparece en este presente extendido, hacia atrás y hacia adelante, como un cúmulo inmensurable, sin orden, inclasificable, de experiencia y también de expectativa.

### Conclusiones

*Austerlitz* nos permite pensar e indagar en los modos de historicidad de la experiencia humana, en la historicidad que transmite la forma de la escritura, en cómo experimentamos el tiempo por medio de la literatura; formas para las cuales es necesario abandonar esas trincheras, desactivar esos relojes, revolver esos calendarios; metáforas con las que hicimos referencia, en la introducción, a los modos de entender y representar el tiempo de la historiografía moderna.

Como vimos, la experiencia del tiempo es distinta en la escritura histórica moderna y en la escritura literaria modernista. Y esa diferencia, a su vez, está relacionada con el tipo de escritura que revivió en el marco de las discusiones que empezaron luego de la Segunda Guerra Mundial por la emergencia y proliferación de esos nuevos tipos de acontecimientos que White denominó “modernistas”, eventos que encontramos representados modernistamente en *Austerlitz* mediante la forma de su escritura. Se trata de una novela en la que “no pasa nada”, que nos transmite una idea, una imagen del tiempo. Allí, el pasado es parte constitutiva de la vida de los personajes, lo sepan ellos o no, más o menos claramente. Tiene un uso práctico, los/nos puede ayudar a entender como individuos y como parte de una sociedad/comunidad. El pasado no importa por sí mismo, no se lo investiga para conocerlo como un objeto aislado de estudio. La investigación del pasado asume, en la novela, la generación de sensaciones, imágenes, sentimientos, inquietudes. Los eventos extremos que Austerlitz va descubriendo como fundacionales de su propia historia son eventos que nos interpelan para estudiar, representar y entender el pasado, la historia, de otra manera. El pasado histórico de los historiadores profesionales no nos ayuda a pensar en qué deberíamos hacer ante esos eventos, ante la crisis y el malestar que nos han dejado. Entender el pasado de otro modo nos permite abordarlo de otro modo, utilizarlo en un sentido práctico, y también representarlo de otras formas, como, por ejemplo, mediante la escritura literaria modernista (o posmoderna). En *Austerlitz*, coexisten y dialogan esas dos concepciones de pasado y encontramos un modo de darle un uso relevante al pasado histórico como un elemento más que podemos tomar para construir nuestra propia historia. Es por eso que decimos que vemos, en la novela, un pasaje posible entre esas dos concepciones, a partir del cual el pasado, el presente y el futuro ya no tienen por qué estar escindidos.

154

### Referencias bibliográficas

DE CERTEAU, Michel. **Historia y Psicoanálisis**. México: Universidad Iberoamericana, 2011.

HARTOG, François. La temporalización del tiempo. Un largo recorrido. In: ANDRÉ,

Jacques (dir.) ; DREYFUS-ASSÉO, Sylvie ; HARTOG, François. **Los relatos del tiempo**. Buenos Aires: Nueva visión, 2011, p. 13-33.

\_\_\_\_\_. **Regímenes de historicidad**. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro pasado**: para una semántica de los tiempos históricos. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.

MUSIL, Robert. **El hombre sin atributos**. Barcelona: Seix Barral, 2010 [1930; 1933; 1943].

SAER, Juan José. Una literatura sin atributos. In: \_\_\_\_\_. **El concepto de ficción**. Buenos Aires: Seix Barral, 2010, p. 264-267.

SEBALD, Winfried Georg. **Austerlitz**. Buenos Aires: Anagrama, 2013.

\_\_\_\_\_. **Campo Santo**. Barcelona: Anagrama, 2010a.

\_\_\_\_\_. **Sobre la historia natural de la destrucción**. Buenos Aires: Editorial La Página, 2010b [1999].

WHITE, Hayden. El entramado histórico y el problema de la verdad. In: FRIEDLANDER, Saul (comp.). **En torno a los límites de la representación**: el nazismo y la solución final. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2007, p. 69-91.

\_\_\_\_\_. El pasado práctico. In: TOZZI, Verónica; LAVAGNINO, Nicolás (comps.). **Hayden White, la escritura del pasado y el futuro de la historiografía**. Buenos Aires: EDUNTREF, 2012, p. 19-39.

\_\_\_\_\_. **El texto histórico como artefacto literario**. Buenos Aires: Paidós, 2003.

\_\_\_\_\_. **Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica**. Buenos Aires: Prometeo, 2010.