

# Monumentalismo y relato: la tensión narrativa en *Austerlitz* de W. G. Sebald

[Monumentalism and narrative: narrative tension in W. G. Sebald's *Austerlitz*]

<http://dx.doi.org/10.11606/1982-8837265010>

Francisco Salaris Banegas<sup>1</sup>

**Abstract:** In *Austerlitz*, the last novel by W. G. Sebald, there is a dynamic of spaces that projects itself into the ways of thinking – and questioning – the construction of the story. The text, whose central narrative core is the story of Jacques Austerlitz, has numerous digressions and excursions on the history of architecture, in which the character criticizes the monumentalism of the capitalist era: a concealment of the truth that can only come to an end when we restore the small units. In the same way, the narrative articulates anti-narrative impulses (interweaving of voices, linguistic crises, images that the character cannot identify) that undermine the epic *grand récit* and shape a fragile tale, whose main strength is the declaration of its own impotence.

**Keywords:** space; monumentalism; narrative; memory; trauma

**Resumen:** En *Austerlitz*, la última novela de W. G. Sebald, existe una dinámica de los espacios que se proyecta hacia las formas de pensar –y cuestionar– la construcción del relato. El texto, cuyo núcleo narrativo central es la historia de Jacques Austerlitz, posee numerosas digresiones y excursos sobre historia de la arquitectura, en las que el personaje critica el monumentalismo de la era capitalista: allí se concreta un ocultamiento de la verdad que solo podrá terminarse cuando restituyamos las pequeñas unidades. De la misma manera, la narración articula impulsos antinarrativos –entrecruzamiento de voces, crisis lingüísticas, imágenes que el personaje no puede identificar– que socavan el *grand récit* épico y moldean un relato frágil, cuya principal fuerza es la declaración de su propia impotencia.

**Palabras clave:** espacio; monumentalismo; relato; memoria; trauma

El 14 de diciembre de 2001, unos meses después de la publicación de *Austerlitz*, que para entonces ya había recibido los elogios de la crítica y del público, W. G. Sebald se mató en un accidente automovilístico. Su muerte dejó algunos proyectos inconclusos –por ejemplo, las primeras páginas de *Campo Santo*– pero sobre todo le imprimió a *Austerlitz*

---

<sup>1</sup> Universidad Nacional de Córdoba, Avenida Haya de la Torre, s/n, Córdoba, 5000, Argentina. Email: franciscosalaris@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5519-3976.



una particular pátina elegíaca. Más allá de eso, y aunque establece profundas conexiones con su obra anterior –los textos de Sebald son un claro ejemplo de lo que suele llamarse “obra de autor”–, lo cierto es que *Austerlitz* posee una estructura narrativa más tradicional –en la medida en que puede usarse esa palabra para hablar de Sebald–: hay un argumento que se corresponde directamente con la historia de vida del protagonista, y que termina en una anagnórisis que puede leerse –aunque equívocamente– como la conclusión del relato. Andreas Huyssen, de hecho, dijo que era la primera novela verdadera de Sebald (2003), aunque el propio, autor, siempre esquivo, advierte en una entrevista que en realidad se trata de un “libro en prosa de naturaleza indeterminada” [“Prosabuch<sup>2</sup> unbestimmter Art” (SEBALD, 2015: 199)].<sup>3</sup>

A grandes rasgos, entonces, el narrador de *Austerlitz* –que parece ser el mismo que el de los libros anteriores de Sebald– cuenta sus encuentros con un misterioso personaje llamado precisamente Austerlitz, encuentros que se desarrollan azarosamente en diferentes lugares de Europa (Bélgica, Inglaterra, Francia). A partir de una afinidad instintiva, Austerlitz, un experto en historia de la arquitectura moderna, narra la historia de su vida, que él mismo ha descubierto no hace mucho: proviene de una familia judía checa, que, escapando de las garras del nazismo, decidió enviarlo a Inglaterra con un *Kindertransport*. Su madre fue deportada a un campo de concentración, su padre huyó a Francia y aún se desconoce su paradero, y él acabó pasando su infancia en casa de un pastor en Gales, sin recordar absolutamente nada de su pasado. Austerlitz, además, narra sus constantes crisis de memoria y de lenguaje, que redundan en parálisis y hospitalizaciones. Todos estos síntomas de la memoria traumática se suman, en la narración de Austerlitz, a largas disquisiciones sobre la arquitectura monumentalista, sobre el tiempo y sobre la naturaleza, de manera tal que el resultado es un libro extraño e híbrido.

Tanto por su temática como por su estructura, *Austerlitz* entabla muchos puntos de contacto con *Los emigrados* [1992], segunda obra publicada por Sebald: el libro puede

---

<sup>2</sup> La expresión “Prosabuch” había sido usada por Rilke para definir su obra *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [1910].

<sup>3</sup> Cada vez que la referencia bibliográfica aparece dentro del corchete, al lado del texto en idioma original, es porque la traducción es nuestra. Cuando las traducciones no son nuestras, incorporamos la referencia correspondiente luego de la cita en español.

ser leído como una biografía<sup>4</sup> en la que la voz del protagonista cobra una dimensión particular y acaba confundándose, una vez más, con la voz del narrador. De hecho, la mayor parte del libro es el relato de Austerlitz, quien a su vez evoca las voces de otros personajes –como su niñera, Vera, o su profesor de historia, Hilary–. En algunas ocasiones los discursos se refieren en estilo indirecto –en el *Konjunktiv I* alemán– y además aparecen interrumpidos, cada tanto, por referencias del narrador original, que nos recuerda que quien está hablando es Austerlitz. Se genera, así, una acumulación de verbos que deja en evidencia las cajas chinas de la narración y que explicita la enorme influencia de Thomas Bernhard en las obras de Sebald: “Maximilian contaba ocasionalmente, según recordaba Vera, dijo Austerlitz, cómo una vez...” (SEBALD, 2003a: 170) [“Maximilian erzählte gelegentlich, so erinnerte sich Vera, sagte Austerlitz, wie er einmal...” (2003b: 245)].

Aún más importante que en *Los emigrados* –y, posiblemente, que en otras obras de Sebald– es aquí la dialéctica de los espacios: las complejas idas y venidas entre el pasado y el presente, entre el relato de Austerlitz y el del narrador y entre las historias paralelas y el argumento propiamente dicho de la obra, todo puede entenderse con más claridad al trazar un esquema de los principales espacios que se recorren. Como advierten algunos críticos (Cfr. GARCÍA-MORENO, 2013), en *Austerlitz* se produce una espacialización del tiempo y una temporalización del espacio, una aseveración que, aunque probable, se ha convertido en un lugar común de la crítica para leer diversos tipos de textos.

En este contexto, los espacios predominantes de la obra son las grandes construcciones, objeto también de las investigaciones académicas de Austerlitz: las estaciones de ferrocarril, las fortalezas, los hospitales, etc. Símbolos de una modernidad disociada de lo humano, estos grandes edificios, cuidadosamente planeados pero tan gigantes que su función se difumina, son vinculados con las grandes fuerzas históricas que tienden a aniquilar las pequeñas historias y experiencias vitales, como la del propio

---

<sup>4</sup> En una entrevista con Martin Doerry y Volker Hage, Sebald confiesa que en el personaje de Austerlitz se entrecruzan “dos historias de vida y media” [“zweieinhalb Lebensgeschichten” (2015: 196)]. La primera es la de un colega de Sebald, un excéntrico historiador de la arquitectura que comenzó a tener crisis al descubrir su verdadero origen. La segunda es la de Susie Bechhofer, cuyo traslado de Múnich a Inglaterra fue televisado. Sobre la mitad de vida restante no tenemos datos.

Austerlitz. Este artículo intentará mostrar, entonces, el paralelismo que implícitamente se construye entre la monumentalidad de las construcciones y los grandes relatos narrativos, que, confiando aún en la doctrina mimética, no consiguen reproducir las fibras más escondidas de lo humano. La escritura en Sebald, pero con mucha más intensidad en *Austerlitz*, tiende a despojarse de esta monumentalidad y a trabajar sobre pequeñas unidades, que de a poco y de manera oblicua van tejiendo una historia.

En las primeras líneas de la obra, como suele ocurrir en la ficción de Sebald, el narrador describe breve y misteriosamente las vicisitudes que lo llevaron a realizar determinadas acciones que dan inicio a la narración. En este caso se trata de repetidos viajes a Bélgica en la segunda mitad de los años sesenta. En una de esas excursiones, el narrador comienza a sentirse mal y busca refugio en el zoológico de la Astridsplein, donde visita con especial interés el Nocturama. Allí tiene la impresión de encontrarse en un mundo falso, poblado por animales de grandes ojos que parecen más bien fantasmas. La visita al Nocturama es fundamental porque sus características fantasmáticas se proyectan hacia otros espacios o momentos de la obra, como la Centraal Station de Amberes o, mucho más adelante, la película sobre Theresienstadt que Austerlitz reproduce en cámara lenta. Luego del zoológico, de hecho, el narrador va a la *Salle des pas perdus* de la estación de Amberes, y allí se lleva a cabo lo que Hutchinson llama una “fundición de recuerdos” [“Verschmelzung der Erinnerungen” (2009: 95-96)], y que es también una fundición de espacios:

Con el paso de los años, las imágenes del interior del Nocturama se han mezclado con las que he guardado de la llamada *Salle des pas perdus* de la Centraal Station de Amberes. Si hoy trato de evocar esa sala de espera veo enseguida el Nocturama y, si pienso en el Nocturama, me viene a la mente la sala de espera. (2003a: 9)

[“Die Bilder aus dem Inneren des Nocturamas sind in meinem Gedächtnis im Laufe der Jahre durcheinandergeraten mit denjenigen, die ich bewahrt habe von der sogenannten *Salle des pas perdus* in der Antwerpener Centraal Station. Versuche ich diesen Wartesaal heute mir vorzustellen, sehe ich sogleich das Nocturama, und denke ich an das Nocturama, dann kommt mir der Wartesaal in den Sinn” (2003b: 12)].

La sala, dice el narrador, le pareció otro Nocturama, y las personas aparecen, bajo la luz menguante del atardecer, como “los últimos miembros de un pueblo reducido, expulsado de su país o en extinción” (2003b: 10). [“die letzten Angehörigen eines reduzierten, aus seiner Heimat ausgewiesenen oder untergegangenen Volks” (2003b: 14)].

Tales sensaciones se repiten, con matices pero siempre bajo signos funestos, en todas las construcciones monumentales que aparecen en la obra, y a las que Austerlitz dedica sus investigaciones. En la *Salle des pas perdus*, de hecho, Austerlitz explica su teoría sobre las construcciones en la era del capitalismo avanzado, una explicación que comienza con la estación de Amberes y continúa con las fortalezas, en especial la fortaleza de Breendonk. Los Centraal Station, sostiene Austerlitz, muestra, a partir de sus elementos, cómo se reemplazaron las divinidades clásicas por “las divinidades del siglo XIX: la Minería, la Industria, el Transporte, el Comercio y el Capital” (2003b: 15). [“die Gottheiten des 19. Jahrhunderts [...] – der Bergbau, die Industrie, der Verkehr, der Handel und das Kapital” (2003b: 21)]. El eje rector es el tiempo, que controla desde lo alto la estación. De acuerdo a su “metafísica de la historia” (así la llama el narrador), Austerlitz se opone al historicismo y cree que inscribir cualquier construcción en el tiempo, con el fin de domeñarlo, conlleva por el contrario el signo de la destrucción: “...de algún modo sabíamos naturalmente que los edificios que crecen hasta lo desmesurado arrojan ya la sombra de su destrucción y han sido concebidos desde el principio con vistas a su existencia ulterior como ruinas” (2003b: 23). [“irgendwo wüßten wir natürlich, daß die ins Überdimensionale hinausgewachsenen Bauwerke schon den Schatten ihrer Zerstörung vorauswerfen und konzipiert sind von Anfang an im Hinblick auf ihr nachmaliges Dasein als Ruinen” (2003b: 32)]. El monumentalismo, por lo tanto, no solo anticipa la destrucción inminente, sino que además está atravesado por “las huellas del dolor que [...] atravesaban la historia en finas líneas innumerables” (2003b: 17-18). [“den Schmerzensspuren, die sich [...] in unzähligen feinen Linien durch die Geschichte ziehen” (2003b: 24), el original está en dativo], y además su proyección hacia la mera acumulación del capital es tan radical que acaban resultando improductivas, y de esa forma se convierten en ruinas. Así ocurren con las fortalezas que más se perfeccionaron, que “no cumplían su finalidad, porque [...] las mayores fortalezas atraían también el mayor poder enemigo” (2003b: 19). [“...hätten auch die Sternfestungen [...] ihren Zweck nicht erfüllt, [weil] die größten Festungen naturgemäß auch die größte Feindesmacht anziehen” (2003b: 27)].

Lo interesante es ver las correspondencias entre las teorías de Austerlitz y las visiones y sensaciones del narrador, que comienzan a desarrollarse incluso antes del primer encuentro entre ambos personajes (es decir, en el Nocturama y en la Centraal

Station). En realidad, el discurso de Austerlitz no hace más que aportar un marco teórico a lo que el narrador ya había experimentado, es decir, la sombra funesta que se vertía sobre la estación de ferrocarriles. Esta correlación entre Austerlitz y el narrador es uno de los puntos nodales de la obra, y funciona con más fuerza aún que los espejismos que hay en *Los emigrados*. Ben Hutchinson, de hecho, piensa a los dos personajes como *Doppelgänger*:

Aunque el narrador y Austerlitz deben entenderse como personalidades diferentes, en el transcurso de la obra se acumulan indicios de que el protagonista debe entenderse<sup>5</sup> como una especie de doble del narrador. [...] Una y otra vez, Austerlitz aparece dotado de las características del narrador de Sebald, con su mochila, su rostro o -lo que es más importante- el mismo temperamento inquisitivo de un explorador. Mi objetivo aquí no es demostrar que Austerlitz deba interpretarse como una "proyección" del narrador, sino sólo aclarar de antemano hasta qué punto el interés del protagonista por la historia de la arquitectura está también presente en el narrador.

[Obwohl der Erzähler und Austerlitz als unterschiedliche Persönlichkeiten zu verstehen sind, häufen sich im Laufe des Werkes Indizien, dass der Protagonist als eine Art von Doppelgänger des Erzählers zu verstehen ist. [...] Immer wieder wird Austerlitz mit Eigenschaften des Sebald'schen Erzählers ausgestattet, mit seinem Rucksack, seinem Gesicht oder – was wichtiger ist – dem gleichen wissensbegierigen Temperament eines Forschers. Mir geht es hier nicht darum, zu zeigen, dass Austerlitz als „Projektion“ des Erzählers zu deuten wäre, sondern nur im Voraus klarzustellen, inwieweit sich das Interesse des Protagonisten an der Architekturgeschichte auch beim Erzähler vorhanden ist. (HUTCHINSON 2009: 92)]

La última frase de Hutchinson debería, quizás ampliarse: el interés de Austerlitz por la historia de la arquitectura se proyecta al narrador fundamentalmente como una forma particular de entender la construcción de su relato y la relación entre la narración y la verdad, es decir, una problemática que se encuentra también en el seno de la literatura de otros autores cercanos a Sebald, como Bernhard o Handke. A lo largo de la obra se producen otros paralelismos que intentaremos recuperar, pero los encuentros fortuitos con Austerlitz, que el narrador reconoce como improbables, se parecen a los de los dobles en las novelas fantásticas del siglo XIX.

Volviendo a la Centraal Station, la nota que el narrador introduce sobre el incendio de la cúpula de la estación de Lucerna –una nota que habilita problemas en torno a la autoría de la narración: ¿la escribe el narrador o el escritor?– da cuenta de cómo el

---

<sup>5</sup> La repetición de la frase verbal “debe entenderse” está en el original.

estrecho lazo que une la historia de la concepción con la historia de la destrucción de los edificios es un pensamiento tanto de Austerlitz como del narrador.<sup>6</sup>

Otro edificio en el que la monumentalidad conduce también a la improductividad y por lo tanto a la destrucción es el Palacio de Justicia de Bruselas, espacio fortuito del tercer encuentro entre los personajes. Una vez más, la ambición de poder conspira contra la eficacia humana, y el Palacio comenzó a construirse antes de que los planos estuvieran terminados, “lo que tuvo por consecuencia que, eso dijo Austerlitz, en aquel edificio de más de setecientos mil metros cúbicos hubiera pasillos y escaleras que no llevaban a ninguna parte, y habitaciones y salas sin puertas en las que nadie había entrado nunca” (2003b: 33). [“was zur Folge hatte, daß es, so sagte Austerlitz, in diesem mehr als siebenhunderttausend Kubikmeter umfassenden Gebäude Korridore und Treppen gäbe, die nirgendwo hinführten, und türlose Räume und Hallen, die von niemandem je zu betreten seien” (2003b: 47)]. La compulsión del orden y de la tendencia al monumentalismo de la que se ocupa Austerlitz se extiende hacia múltiples instituciones que comparten “semejanzas de familia” (2003b: 37) [“Familienähnlichkeiten” (2003b: 52)] y que, como ya lo estudió Foucault,<sup>7</sup> tejen desde el siglo XVIII una microfísica del poder que disimula su disciplina mediante el detalle y la planificación. Lo que en este momento la memoria traumática de Austerlitz no le permite advertir es que esa forma de diseño tendrá su colofón durante el nazismo, cuando la construcción de los *Lager* –y en general el andamiaje del Holocausto– se guiará por una lógica extremadamente productivista. Esto lo percibe el narrador durante su visita a Breendonk y, aunque no está del todo claro, parece intuirlo Austerlitz cuando está en Theresienstadt y, especialmente, cuando ve el video donde aparece su madre.

De alguna manera, las observaciones de Austerlitz sobre la arquitectura capitalista reactivan algunas de las críticas de la nueva escuela histórica al historicismo y a la así llamada *histoire événementielle* (historia de los acontecimientos). Las fortalezas, las

---

<sup>6</sup> Este es el punto, señala Hutchinson, en que las construcciones entran en la historia natural (2009: 97).

<sup>7</sup> Foucault es una presencia para nada desdeñable en la obra de Sebald. Aunque sobrepasa las intenciones de este artículo, podemos recordar las menciones que aparecen en los ensayos sobre literatura austríaca de *Die Beschreibung des Unglücks*. J. J. Long se ha ocupado de esto, aunque un tanto superficialmente, en su texto “Disziplin und Geständnis. Ansätze zu einer Foucaultschen Sebald-Lektüre” (2007). Aunque advierte el origen foucaultiano de las críticas de Austerlitz a la arquitectura capitalista, Long no se detiene a analizarlo.

estaciones colosales y los grandes palacios se asientan con una materialidad que impide reconocer esos hilos dolorosos que atraviesan la historia, y por lo tanto la mirada del investigador comprometido debe ser estrábica,<sup>8</sup> debe dirigirse siempre hacia la periferia de las cosas. Tal es la intuición de un personaje determinante para la formación de Austerlitz, su profesor de historia André Hilary. Experto en la época napoleónica, Hilary reproducía en su clase hasta los menores detalles sobre la batalla de Austerlitz (las asociaciones de nombres recorren toda la obra), pero se lamentaba por no poder dar una imagen realmente justa del pasado: “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” (2003b: 75). [“Unsere Beschäftigung mit der Geschichte, so habe Hilarys These gelautet, sei in das Innere unserer Köpfe gravierten Bildern, auf die wir andauernd starrten, während die Wahrheit irgendwoanders, in einem von keinem Menschen noch entdeckten Abseits liegt” (2003b: 109)]. También resuenan aquí las tesis sobre el concepto de historia de Benjamin, según las cuales es necesario pensar el pasado desde la perspectiva del materialismo histórico, que implica reconocer que nos encontramos siempre en un ahora situado (*Jetztzeit*) y que por lo tanto la historia es una construcción.<sup>9</sup> Anne Fuchs observa que la forma de hablar de Austerlitz –que había llamado la atención del narrador desde un principio– impone una lógica alternativa al del historicismo, porque supone una restauración del pensamiento en el seno del habla y eso colisiona contra las imágenes prefabricadas de la historia de las que se quejaba Hilary: “La producción de pensamientos mientras se habla consiste, pues, en dar vida a lo que se recuerda o a una metafísica de la historia, que debe entenderse también como un contraproyecto del discurso historiográfico” [“Die Verfertigung der Gedanken beim Reden geht es also um eine Verlebendigung des Erinnerungten bzw. eine Metaphysik der Geschichte, die auch zu verstehen ist als ein Gegenentwurf zum historiografischen Diskurs” (FUCHS 2004: 56)].

---

<sup>8</sup> En una línea similar de sentido, Sebald entiende la escritura de Bernhard como “periscópica”, tal como lo dice en una entrevista con Doerry y Hage (2015: 204).

<sup>9</sup> “La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo colmado de presente (*Jetztzeit*)” (BENJAMIN, 2019: 315). Para una lectura de la obra de Sebald a partir de las tesis de la historia de Benjamin, Cfr. GESTERMANN, 2020.

Si la concepción histórica de Austerlitz consiste, entonces, en apartar la vista del centro, hay un curioso episodio del narrador que funciona como un anticipo de estas ideas. La cronología de la obra da un gran salto temporal luego de los encuentros en Bélgica, y el narrador cuenta cómo, durante el año 1996, sufrió un proceso de pérdida de la visión que lo llevó a consultar a un médico en Londres y, por lo tanto, a encontrarse nuevamente con Austerlitz. El problema, tal como se lo describe, parece consistir en una pérdida de foco:

Al mismo tiempo me parecía continuamente como si viera en los márgenes de mi campo visual con claridad no disminuida, como si sólo tuviera que dirigir la atención hacia un lado para hacer desaparecer aquella debilidad, histérica como creí al principio. Sin embargo, no lo conseguía, a pesar de haberlo probado reiteradamente. Más bien, las zonas grises parecían extenderse, y a veces, cuando abría y cerraba los ojos alternativamente, para poder comparar el grado de agudeza visual, me parecía como si también en el lado izquierdo se hubiera producido cierta disminución de la visión. (2003b: 39)

[Dabei war es mir ständig, als sähe ich am Rand des Gesichtsfeldes mit unverminderter Deutlichkeit, als müßte ich mein Augenmerk nur ins Abseits lenken, um die, wie ich zunächst meinte, hysterische Sehschwäche zum Verschwinden zu bringen. Gelungen ist mir dies allerdings nicht, trotzdem ich es mehrfach probierte. Vielmehr schienen die grauen Felder sich auszudehnen, und bisweilen, wenn ich die Augen abwechslungsweise auf- und zumachte, um den Grad der Sehschärfe vergleichen zu können, kame es mir vor, als sei auch linksseitig eine gewisse Beeinträchtigung des Blicks eingetreten. (2003b: 55)]

Leído en conjunto con las tesis de Austerlitz, el pasaje parece de un gran pesimismo, porque bloquea la posibilidad de intuir el verdadero carácter del pasado mirando hacia los bordes. De algún modo, también, pone en escena los problemas de la memoria traumática, incapaz de sortear el punto ciego de una experiencia dolorosa, que se extiende hacia la periferia como las zonas grises del ojo del narrador. Como este, numerosos pasajes de *Austerlitz* permiten poner en contacto a los dos personajes principales, que además comparten una permanente disposición enfermiza. Austerlitz, de hecho, es un personaje eminentemente melancólico, construido, probablemente, bajo el modelo bernhardiano: empeinado en un proyecto monumental que no logra llevar a cabo –escribir sus investigaciones en torno a la historia de la arquitectura–, sufre constantes parálisis que le impiden continuar su rutina y lo arrojan una y otra vez al examen imposible de su pasado.

El famoso discurso sobre el tiempo que Austerlitz pronuncia en el observatorio de Greenwich constituye la base filosófica de su desconfianza con respecto a la historia, y permite explicar la atmósfera fantasmagórica que rodea a los personajes. “El tiempo”, así

comienza Austerlitz, “era con gran diferencia la más artificial de todas nuestras invenciones” (2003b: 103). [“Die Zeit [...] sei von allen unseren Erfindungen weitaus die künstlichste” (2003b: 149)]. El tono alcanza luego gradaciones más emocionales:

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 (2003b: 104).

[Eine Uhr ist mir immer wie etwas Lachhaftes vorgekommen, wie etwas von Grund auf Verlogenes, vielleicht weil ich mich, aus einem mir selber nie verständlichen inneren Antrieb heraus, gegen die Macht der Zeit stets gesträubt und von dem sogenannten Zeitgeschehen mich ausgeschlossen habe, in der Hoffnung, wie ich heute denke, sagte Austerlitz, daß die Zeit nicht verginge, nicht vergangen sei, daß ich hinter sie zurücklaufen könne, daß dort alles so wäre wie vordem oder, genauer gesagt, daß sämtliche Zeitmomente gleichzeitig nebeneinander existierten, beziehungsweise daß nichts von dem, was die Geschichte erzählt, wahr wäre, das Geschehene noch gar nicht geschehen ist, sondern eben erst geschieht, in dem Augenblick, in dem wir an es denken, was natürlich andererseits den trostlosen Prospekt eröffnet eines immerwährenden Elends und einer niemals zu Ende gehenden Pein (2003b: 151-152)].

Lo que se plantea aquí es una poética de la suspensión del tiempo (Cfr. ESHEL, 2003; GARCÍA-MORENO, 2013) que nace de la memoria traumática pero también de las injusticias de la historia. Austerlitz vive afuera del tiempo y eso le impide reconocer las barreras que separan el pasado del presente y la muerte de la vida. Cuando, unas páginas antes de su discurso sobre el tiempo, comienza a contar su infancia en Gales, se refiere a un personaje que anticipa estas ideas: el zapatero Evan. Además de enseñarle el galés, Evan le repetía que los muertos conviven con los vivos: “Quien tuviera ojos para ello, decía Evan, podía verlos no pocas veces. A primera vista parecían gente normal, pero, si se los miraba más atentamente, su rostro se desdibujaba o titilaba un poco en los márgenes” (2003b: 57). [“Wer ein Auge für sie habe, sagte Evan, der könne sie nicht selten bemerken. Auf den ersten Blick sähen sie aus wie normale Leute, aber wenn man sie genauer anschaute, verwischten sich ihre Gesichter oder flackerten ein wenig an den Rändern” (2003b: 83)]. A esta escena se le suman otras –como los largos pasajes sobre las polillas y especialmente sobre sus halos de luz, que permanecen un rato allí donde ellas ya no están– que establecen una inestabilidad muy grande sobre la materialidad

concreta de los espacios y las personas.<sup>10</sup> De hecho, las revelaciones que Austerlitz comienza a tener una tras otra cuando descubre su infancia fueron comparadas por muchos críticos con la *mémoire involontaire* proustiana, porque los recuerdos aparecen como actos, despojados del paso del tiempo. Este es, quizás, uno de las diferencias más notorias con respecto a otros elementos del pasado que aparecen en la obra, y con las evocaciones del pasado que pueblan *Los emigrados*. La anagnórisis que sufre Austerlitz lo llevan a enfrentarse con cosas que no han cambiado, que se revelan tan vigentes como nunca, y eso contribuye a confundir aún más sus esquemas temporales y a sumirlo en la desesperación. Las imágenes que recupera Austerlitz –por ejemplo, cuando mira por la ventana desde el departamento de Vera– se le revelan iluminadoras, aunque, por supuesto, el procedimiento está exento de la alegría y la sensación de inmortalidad que despertaban las reminiscencias de Proust.

Más allá de los excursos sobre historia de la arquitectura o sobre paseos en Inglaterra, Bélgica o República Checa, el núcleo de la obra está constituido por el largo relato biográfico de Austerlitz, que comienza en su oficina en Bloomsbury y continúa en su casa de Alderney Street. Su capacidad narrativa es notable, pero su relato, que combina no solo voces narrativas sino también diferentes niveles temporales –su infancia recuperada, las peripecias para recuperarla, el presente de la narración– suele detenerse en las dificultades lingüísticas que lo sobrecogen cada tanto y que impiden el desarrollo no solo de su habla, sino también de su pensamiento. La descripción más acabada de estas crisis ocupa unas buenas tres páginas, y, como es notorio, Sebald reescribe por momentos la *Carta* de lord Chandos, de Hofmannsthal. Toda la estructura del lenguaje, indica Austerlitz, se le aparecía como “envuelta en una niebla impenetrable” (2003b: 126).

---

<sup>10</sup> En otro pasaje, igualmente iluminador, Austerlitz dice lo siguiente: “No me parece, dijo Austerlitz, que comprendamos las leyes que rigen el retorno del pasado, pero cada vez me parece más como si no hubiera tiempo, sino diversos espacios, imbricados entre sí, entre los que los vivos y los muertos, según el talante en que se encuentran, van de un lado a otro, y cuanto más lo pienso tanto más me parece que nosotros, los que todavía nos encontramos con vida, a los ojos de los muertos somos irreales y sólo a veces, en determinadas condiciones de luz y requisitos atmosféricos, resultamos visibles” (2003b: 186-187). [“Es scheint mir nicht, sagte Austerlitz, daß wir die Gesetze verstehen, unter denen sich die Wiederkunft der Vergangenheit vollzieht, doch ist es mir immer mehr, als gäbe es überhaupt keine Zeit, sondern nur verschiedene, nach einer höheren Stereometrie ineinander verschachtelte Räume, zwischen denen die Lebendigen und die Toten, je nachdem es ihnen zumute ist, hin und her gehen können, und je länger ich es bedenke, desto mehr kommt mir vor, daß wir, die wir uns noch am Leben befinden, in den Augen der Toten irreale und nur manchmal, unter bestimmten Lichtverhältnissen und atmosphärischen Bedingungen sichtbar werdende Wesen sind” (2003b: 269)].

[“eingehüllt in einen undurchdringlichen Nebel” (2003b: 183)]. El pasaje en el que más resuena la *Carta* es, posiblemente, el siguiente:

En ninguna parte veía ya una conexión, las frases se disolvían en palabras aisladas, las palabras, en una sucesión arbitraria de letras, las letras en signos inconexos y éstos en una huella gris azulada, que brillaba plateada aquí o allá y que algún ser reptante había segregado y arrastrado tras sí, y cuya vista me llenaba cada vez más de sentimientos de horror y vergüenza. (2003b: 127)

[Nirgends sah ich mehr einen Zusammenhang, die Sätze lösten sich auf in lauter einzelne Worte, die Worte in eine willkürliche Folge von Buchstaben, die Buchstaben in zerbrochene Zeichen und diese in eine bleigraue, da und dort silbrig glänzende Spur, die irgendein kriechendes Wesen abgesondert und hinter sich hergezogen hatte und deren Anblick mich in zunehmenden Maße erfüllte mit Gefühlen des Grauens und der Scham. (2003b: 184)]

Además de estas parálisis, Austerlitz sufre episodios de una acedia melancólica profunda, que lo lleva a vagabundear por las calles de Londres. Al igual que ocurre en Bernhard y en la obra temprana de Handke, la enfermedad aparece allí donde el lenguaje no puede dar cuenta cabal de una realidad dolorosa: la escritura traumática es la escritura que declara la imposibilidad de su propia existencia, y avanza, por lo tanto, articulando reflexiones metaliterarias –implícitas o explícitas– sobre las formas de representación y sobre el rol de la literatura.

Como ya lo fuimos viendo, todo *Austerlitz* está repleto de escenas que se espejan y que anticipan ciertos núcleos problemáticos de la obra. La anagnórisis que Austerlitz comienza a experimentar en el *Ladies Waiting Room* de la estación de Liverpool está precedida del relato de una visita a Iver Grove, una antigua mansión inglesa. Ashman, uno de sus antiguos habitantes, ingresa después de años a su habitación de la infancia y siente allí “como si se abriera ante él el abismo del tiempo” (2003b: 111). [“als öffne sich vor ihm der Abgrund der Zeit” (2003b: 161)]. Al igual que ocurre en la poética proustiana, los objetos íntimos en *Austerlitz* –es decir, aquellos que no pertenecen a una lógica productivista ni monumentalista– parecen almacenar un pasado que solo se activará si alguien con la predisposición necesaria vuelve a entrar en contacto con ellos. Esa es, para Sebald, una de las vías de escape de la escritura traumática, la que garantiza una relativa narrativización íntima y humana de los hechos. Anne Fuchs utiliza el concepto de *huella* [*Spur*] para referirse a este procedimiento, y lo define como “resto preconsciente de memoria” [“vorbewussten Erinnerungsrests” (FUCHS 2003: 290), en el original la declinación está en genitivo, lo transformamos en la traducción]. La experiencia en

Sebald, así lo entiende Fuchs, no es una cadena racional de eventos recordados, sino que más bien se construye en base a estas huellas preconscientes. Y de esta forma, entonces, se crea una narración frágil, que avanza por los bordes para poder acceder a la verdad que escamotea la memoria traumática: “La narración como búsqueda de huellas significa, pues, hacer transparente la prehistoria de las cosas, pero no para enfrentarse a ella racionalmente, sino al revés, para permitir que emerja una verdad alternativa, no racional, a través de la evocación de correspondencias secretas”. [“Erzählen als Spurensuche heißt also, die Vorgeschichte der Dinge transparent zu machen, allerdings nicht um sie rational zu bewältigen, sondern umgekehrt, um durch die Evokation geheimer Korrespondenzen eine alternative, nichtrationale Wahrheit aufscheinen zu lassen” (2003: 291)]. Se trata, entonces, de someter la narración a la verdad que puedan contarnos los objetos, es decir, de resignar el lenguaje de los grandes relatos a la verdad de las pequeñas cosas. La llegada de Austerlitz a Praga –y, particularmente, a la calle donde vivían sus padres y su niñera Vera, Sporkova– contiene un episodio breve pero fundacional, porque parece un guiño directo a la memoria involuntaria proustiana:

...cuando, subiendo paso a paso, sentí bajo los pies los adoquines irregulares de la Sporkova, fue como si hubiera recorrido antes esos caminos, como si se abriera para mí el recuerdo, no por el esfuerzo de recordar, sino por mis sentidos tanto tiempo entumecidos y ahora otra vez despiertos. (2003b: 153)

[...wie ich, Schritt für Schritt bergan steigend, die unebenen Pflastersteine der Sporkova unter meinen Füßen spürte, war es mir, als sei ich auf diesen Wegen schon einmal gegangen, als eröffnete sich mir, nicht durch die Anstrengung des Nachdenkens, sondern durch meine so lange betäubt gewesenenen und jetzt wiedererwachenden Sinne, die Erinnerung. (2003b: 220)]

La apertura del recuerdo a partir de los adoquines irregulares remite, por supuesto, a un conocido episodio de *El tiempo recobrado* de Proust, cuando el narrador, entrando a casa de los Villeparisis, pisa adoquines irregulares y eso lo vincula directamente con su estancia en Venecia y con el suelo del baptisterio de San Marco. El pasaje posibilita la gran revelación del narrador proustiano, que consigue captar la clave de la relación entre vida y arte y dar inicio, así, a su labor escritural. En *Austerlitz* no existe el *descubrimiento* idealista de la obra, pero sí una llave posible para comenzar a dar testimonio.

El reencuentro con la lengua checa, profundamente clausurada en la memoria traumática de Austerlitz, se produce como por arte de magia, cuando Vera pasa del francés a su lengua natal y Austerlitz consigue comprender todo lo que se dice. Lo mismo

se refuerza con la palabra *ardilla* (*veverka* en checo), que emerge del propio animal y se le revela al personaje, o con los números que Austerlitz, como un niño, continúa contando luego de Vera. En *Austerlitz* –y aquí retomamos y completamos la hipótesis de este artículo– hay una tensión entre un impulso narrativo –motivado por la necesidad de prestar testimonio del personaje– y un impulso antinarrativo –que boicotea permanentemente el gran relato–. De esa problemática confluencia surge la escritura traumática, que podríamos pensar también, en el caso de esta obra, como una escritura de los bordes, de las pequeñas cosas y las pequeñas unidades.<sup>11</sup> En este punto, Sebald está muy cerca de la filosofía estética que plantea Adalbert Stifter en su conocido prefacio a *Bunte Steine*. Allí el autor defiende su énfasis en lo que él llama “lo pequeño” [*das Kleine*], y sostiene que la majestuosa tormenta no es más importante que el soplo de la brisa, el correr del agua o el verdear de los sembrados, todos fenómenos regidos por la misma ley del universo (STIFTER 1951: 7). Por supuesto que en Sebald está poética del descentramiento tiene otro objetivo, que es justamente el de dar forma a un relato que se articula más bien bajo la retórica del testimonio, y avanza con todas las dificultades que esto implica. Desde un primer momento, por ejemplo, la reconstrucción de la historia de Austerlitz necesita de la existencia de un oyente, que le da sentido al testimonio. Wolff llama a esto la “estructura dialógica del testimonio” [“dialogische Struktur der Zeugenschaft” (WOLFF 2017: 52)], e involucra no solo al narrador, *Doppelgänger* necesario de Austerlitz, sino también a otros personajes como Vera en Praga o el bibliotecario Lemoine en París. Es decir que no hay que entender el testimonio en términos meramente unidireccionales, sino que hay líneas testimoniales diversas que contribuyen a revelar la historia de Austerlitz. Búsqueda de huellas a partir de la memoria inconsciente de las cosas, digresiones del argumento del relato, escenas que se espejan y establecen una red de correspondencias, voces narrativas que se entrecruzan de manera compleja, la necesidad de oyentes, reflexiones sobre la propia incapacidad del habla,

---

<sup>11</sup> Fuchs piensa también en el recuerdo bajo la forma de *bricolage*, es decir, de un conjunto de cosas, aparentemente sin conexión, pero cuyo sentido oculto quizás pueda activarse. Al respecto, piensa en la hilera de fotografías que el narrador encuentra sobre la mesa del departamento de Austerlitz, o en los objetos inconexos que pueblan la vidriera del Antikos Bazar, y que Austerlitz mira con desconcierto durante su visita a Theresienstadt (FUCHS 2003; FUCHS 2004).

imágenes que forman un montaje con el texto: tales son algunos de los elementos de la escritura de *Austerlitz*, que refleja tensiones en el seno del aparato narrativo.

Las fotografías con las que se encuentra Austerlitz, sin embargo, parecen no responder a la misma lógica de los demás objetos. “...oí a Vera seguir hablando de la impenetrabilidad que parece propia de esas fotografías surgidas del olvido. Se tenía la impresión, dijo, de que algo se movía dentro de ellas, de que se percibían pequeños suspiros de desesperación” (2003b: 184). [“bis ich Vera weitersprechen hörte von dem Unergründlichen, das solchen aus der Vergessenheit aufgetauchten Photographien zu eigen sei. Man habe den Eindruck, sagte sie, es rühre sich etwas in ihnen, als vernehme man kleine Verzweiflungsseufzer” (2003b: 266)], cuenta Austerlitz. En la misma escena, su niñera le extiende una foto de él mismo, vestido con un traje blanco, en la que Austerlitz no puede identificarse.<sup>12</sup> “He examinado todos los detalles con lupa, sin encontrar el menor rastro de apoyo” (2003b: 185) [“Jede Einzelheit habe ich mit dem Vergrößerungsglas untersucht, ohne je den geringsten Anhalt zu finden” (2003b: 268)], admite.<sup>13</sup> Aquí debemos referirnos a las discusiones sobre el papel de las imágenes en la obra de Sebald. Hay determinadas fotografías que, como dice Barthes, bloquean el funcionamiento de la memoria. Samuel Pane, de hecho, indica que la presencia de las imágenes en el texto instaura una resistencia hacia el uso del lenguaje y que, por lo tanto, estas son de naturaleza “intrínsecamente traumática” (PANE, 2005). Partiendo de Barthes y revisando una tesis de J. J. Long según la cual en Sebald las imágenes tendían a crear álbumes familiares (LONG 2007: 120), Barzilai reconoce en las fotografías un potencial de pasado profundo que es el que también impregna las voces de los emigrados y la representación de los espacios que recorre el narrador. Como ocurre con el trauma, su existencia permanecía oculta hasta que se vuelve inevitable, y muestra al lector lo recuperado pero también todo lo que aún continúa desconocido (BARZILAI 2006: 209).

---

<sup>12</sup> Se trata de la imagen que acompaña la portada de todas las ediciones de *Austerlitz*.

<sup>13</sup> Esta fotografía es la única en la que aparece explícitamente Austerlitz. A partir de esta afirmación, Scott observa lo siguiente: “Sebald should have envisaged that there should be no pictures of Austerlitz. Austerlitz is perhaps designed as a consciousness not fully in possession of itself, drifting, changing, as easy to enter as to leave, an available first person, an available machine of, and pretext for, narrative — he always picks up the story without further ado — never ready to be transfixed in a photograph” (SCOTT 2011: 237).

La imagen de Austerlitz estudiando la fotografía con una lupa es clave porque ayuda a comprender la inclinación, no exenta de tensiones, del dispositivo narrativo hacia las huellas y los objetos. Dicho de otra forma, Austerlitz necesita perder la escala normal de percepción de la realidad y construir una nueva para poder rastrear la verdad más profunda. Se trata de una variante de la propuesta del profesor Hilary, una propuesta que ni siquiera él mismo podía cumplir: hay que mirar hacia otro lado para intuir la verdad. Una pérdida de escala semejante –pero no a nivel del tamaño, sino a nivel de la velocidad– es la que experimenta Austerlitz cuando encarga una copia en cámara lenta de la película propagandística que los nazis filmaron en el *Lager* de Theresienstadt. La secuencia argumental es la siguiente: Austerlitz se entera por Vera de que su madre fue deportada a Theresienstadt. Comienza entonces a leer una obra de casi ochocientas páginas y letra minúscula de H. G. Adler sobre el gueto de Theresienstadt, hasta que finalmente decide visitarlo, encontrándolo irreal (2003b: 237). Por ese libro, que Austerlitz descifra palabra por palabra, con un esfuerzo que recuerda también a su dedicación a las pequeñas cosas, se entera de que, ante una visita de observadores internacionales, los nazis llevaron a cabo una operación de embellecimiento del gueto [*Verschönerungsaktion*] para mostrarlo como un balneario agradable y placentero. De allí surgió una película que Austerlitz finalmente logra conseguir de manera fragmentaria, de unos catorce minutos de duración y con el perverso título de “El *Führer* regala una ciudad a los judíos”.<sup>14</sup> Profundamente sobrecogido, Austerlitz ve una y otra vez la película, pero no consigue identificar a su madre. Luego, encarga una reproducción en cámara lenta, que ralentiza cuatro veces su duración. En dicha copia, las figuras “se mueven en una especie de mundo subterráneo” (2003b: 250) [“bewegen sich in einer sozusagen subterranean Welt” (2003b: 356)], algo que recuerda a la atmósfera del Nocturama y de la Centraal Station de Amberes, y la festiva música popular judía parece transformarse en una marcha fúnebre. En un rincón de uno de los fotogramas, cree ver el rostro de su madre Agáta:

...miro una vez y otra vez ese rostro, para mí igualmente extraño y familiar, dijo Austerlitz, rebobino la cinta, fotograma a fotograma, mirando el indicador de tiempo del extremo superior izquierdo de la pantalla, las cifras que le tapan una parte de la frente,

---

<sup>14</sup> Para una historia de este film, Cfr. FUCHS, 2004: 63-64. Allí, Fuchs indica, siguiendo a Karel Margy, que el título oficial de la película era “Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet”, y que “Der Führer schenkt den Juden eine Stadt” era un título que aparecía en informes de judíos supervivientes, y que posiblemente se usara de forma irónica.

los minutos y los segundos, de 10.53 a 10.57, y las centésimas de segundo, que pasan tan rápidas que no se las puede descifrar y retener... (2003b: 252)

[...ich schaue wieder und wieder in dieses mir gleichermaßen fremde und vertraute Gesicht, sagte Austerlitz, lasse das Band zurücklaufen, Mal für Mal, uns sehe den Zeitanzeiger an der oberen linken Ecke des Bildschirms, die Zahlen, die einen Teil ihrer Stirn verdecken, die Minuten und die Sekunden, von 10.53 bis 10.57, und die Hundertstelsekunden, die sich davondrehen, so geschwind, daß man die nicht entziffern und festhalten kann. (2003b: 359)]

Lo que Austerlitz busca entonces es descomponer la realidad en unidades mucho más pequeñas, que distorsionen el conjunto general al que están acostumbrados nuestros ojos. Fuchs destaca que Austerlitz confía en la cualidad mimética del film, ya que “espera un efecto de realidad que se supone que anule su anamnesis en un acto de reconocimiento” [“Es ist also die mimetische Qualität des Films, von der sich Austerlitz einen Realitätseffekt verspricht, der seine Anamnese in einem Akt des Wiedererkennens aufheben soll” (2003b: 64)<sup>15</sup>], pero lo curioso es que esa cualidad mimética requiere de una relativa mutilación del objeto percibido, algo que posiblemente los defensores de la mímesis no hubieran estado dispuestos a realizar. El mismo procedimiento se opera tanto en la narración de Austerlitz como en la del propio narrador, que tienden, a partir del montaje y de la digresión, a construir un aparato frágil que cuente lo ocurrido desde los bordes.

Como dijimos, los diferentes elementos y espacios que aparecen en la obra tienden a establecer vínculos diferentes y particulares entre el pasado y el presente. Los grandes edificios monumentales están bajo la sombra de la destrucción, y aparecen como ruinas venideras, agobiantes y despojadas de todo vínculo con lo humano. Los elementos que propician la anagnórisis de Austerlitz, por su parte, almacenan un pasado que es necesario decodificar para que vuelva a aparecer como acto, en una idealidad que parece restituir la vivencia y que lleva a los sujetos a distorsiones en su concepción del tiempo. Las fotografías, por otro lado, suelen ser más herméticas y no revelan tan fácil su secreto, es decir, encriptan un pasado y así diluyen su funcionalidad en el presente. Pero hay otro espacio que parece haber roto lazos con el pasado: Alemania y, en general, todo lo alemán.

---

<sup>15</sup> Transcribimos la frase completa en alemán, ya que incluir solo el fragmento traducido sería agramatical.

El rechazo hacia Alemania es otro de los puntos que vincula al narrador con Austerlitz. La escena más reveladora es la de Austerlitz recorriendo las calles de Núremberg y encontrando allí a una multitud que por momentos le impide avanzar. El personaje está intentando reconstruir con tren el recorrido del *Kindertransport* y decide bajar en la estación de Núremberg: “En cuanto salí del paso subterráneo de la explanada, fui absorbido por una multitud incalculable que, como el agua de un río, fluía por toda la anchura de la calle, pero no sólo en una dirección, sino en ambas direcciones, en cierto modo río arriba y río abajo a la vez” (2003b: 224). [“Sowie ich herausgekommen war aus der Vorplatzunterführung, wurde ich aufgenommen von einer unübersehbaren Menschenmenge, die, nicht anders als Wasser im Flußbett, über die gesamte Breite der Straße dahinströmte, aber nicht nur in einer Richtung, sondern in beide Richtungen, gewissermaßen aufwärts und abwärts zugleich” (2003b: 322)]. Esta configuración del espacio, absolutamente ajena a los espacios típicamente sebaldianos, puede leerse como una preeminencia forzada del presente por sobre el pasado: Alemania –y esta es una crítica que aparece en otras obras de Sebald y que toma connotaciones especialmente políticas en *Luftkrieg und Literatur*– bloquea la revisión de los recuerdos y por eso resulta tan ajena a aquellos personajes que viven de un pasado que ni siquiera ellos mismos conocen bien. Con un hermetismo semejante se encuentra Austerlitz al intentar descifrar el texto de Adler; las palabras compuestas del alemán, de hecho, se le aparecen como grandes muros difíciles de sortear:

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. (2003b: 236)

[Silbenweise mußte ich die in meinem Lexikon nicht aufgeführten, vielfach zusammengesetzten Komposita enträtseln, die von der in Theresienstadt alles beherrschenden Fach- und Verwaltungssprache der Deutschen offenbar fortlaufend hervorgebracht wurden. (2003b: 338)]<sup>16</sup>

*Austerlitz* invoca una oposición entre el alemán y la verdadera lengua íntima, que se revela al hombre en lugar de esperar ser descifrada. Eslovenia y República Checa son,

---

<sup>16</sup> Dubow y Steadman-Jones señalan que “They are words whose saturation in detail and strategic negotiation between the abstract and the concrete functioned to foreclose thought, and with it any access to the conceptual” (2012: 22).

además, espacios periféricos en la conformación geopolítica europea, y sufrieron, a mediados del siglo XX, la opresión de las potencias dominantes.

El último gran espacio que aparece en *Austerlitz* es la nueva Bibliothèque Nationale de France, o Bibliothèque François Mitterrand. El personaje se ha trasladado a París, en donde pretende encontrar rastros de su padre desaparecido. Allí descubre que la Biblioteca Nacional ha sido trasladada de sitio, y ahora ocupa una serie de monstruosos edificios sobre una explanada en el XIII *arrondissement*. La construcción se le antoja contraria al espíritu de una biblioteca: se trata de una restitución del monumentalismo del siglo XIX pero con un estilo tan moderno que anula cualquier posibilidad de rastreo del pasado. Allí se encuentra Austerlitz con Henri Lemoine, antiguo bibliotecario de la antigua sede, ubicada en la calle Richelieu, con quien discute sobre la construcción.

El nuevo edificio de la biblioteca, que, por su trazado, lo mismo que por su reglamentación interna, raya en lo absurdo y trata de excluir al lector, como enemigo potencial, era casi, eso, dijo Austerlitz, dijo Lemoine, la manifestación oficial de la necesidad que se anunciaba cada vez más insistentemente de terminar con todo aquello que tenía aún una vida en el pasado. (2003b: 284)

[Das neue Bibliotheksgebäude, das durch seine ganze Anlage ebenso wie durch seine ans Absurde grenzende innere Regulierung den Leser als einen potentiellen Feind auszuschließen suche, sei, so, sagte Austerlitz, sagte Lemoine, quasi die offizielle Bedürfnisses, mit all dem ein Ende zu machen, was noch ein Leben habe an der Vergangenheit. (2003b: 404)]

La escena, una de las últimas de la obra, vuelve a mostrar lo esquivo de la relación entre la verdad y los grandes relatos, que tienden más bien a obnubilarla. En su interesante trabajo sobre los “espacios traumatizados”, Judith Kasper sostiene que hay dos movimientos contrarios que definen el dinamismo de los espacios en *Austerlitz*, y que siguen además la lógica de los acontecimientos de exterminio: la concentración y la dispersión (2016: 187).<sup>17</sup> Austerlitz solo se concentra en los espacios para examinarlos desde la dispersión, es decir, para generar una contrapropuesta filosófica e histórica que los atomice. Lo mismo ocurre con el acto de narrar, que choca desde un comienzo con la fragilidad de las posibilidades de representación y por lo tanto tiende a dispersar el

---

<sup>17</sup> Kasper también añade que el dinamismo de los espacios se articula con la deportación como logística de transporte sobre rieles que cruza Europa. Desde un inicio, en este sentido, la vida de Austerlitz está sobredeterminada por las líneas de ferrocarril, que borrarían su identidad.

impulso narrativo. La tensión, entonces, es intrínseca al relato de la búsqueda de la identidad, que no puede llevarse a cabo por las vías tradicionales.

La dinámica de los espacios se espeja entonces en la narración, que se teje incluso en contra de sí misma. Al comienzo de la obra, cuando Austerlitz habla sobre el fracaso de las grandes fortalezas, indica que solo en los pequeños edificios radica la paz. La declaración es también una poética porque sitúa a la escritura de Sebald al lado de espacios íntimos, desde donde es posible pensar y reconocerse:

Habría que hacer alguna vez, dijo aún, un catálogo de nuestras construcciones, en el que aparecieran por orden de tamaño, y entonces se comprendería enseguida que las que se situaban *por debajo* del tamaño normal de la arquitectura doméstica –las cabañas de campo, los refugios de ermitaño, la casita de vigilante de esclusas, el pabellón de hermosas pistas, el pabellón de los niños en el jardín–, eran las que nos ofrecían al menos un vislumbre de paz. (2003b: 22)

[Man müßte einmal, sagte er noch, einen Katalog unserer Bauwerke erstellen, in dem sie ihrer Größe nach verzeichnet wären, dann würde man sogleich begreifen, daß die *unter* dem Normalmaß der domestischen Architektur rangierenden Bauten es sind –die Feldhütte, die Eremitage, das Häuschen des Schleusenwärters, der Aussichtspavillon, die Kindervilla im Garten-, die wenigstens einen Abglanz des Friedens uns versprechen. (2003b: 31)]

## Referencias bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. Tesis sobre el concepto de historia. In: *Iluminaciones*. Madrid: Taurus, 2019, 307-319.
- DUBOW, Jessica, Steadman-Jones, Richard. Mapping Babel: Language and Exile in W. G. Sebald's *Austerlitz*. *New German Critique*, v. 39, n. 1, 3-26, 2012.
- ESHEL, Amir. Against the power of time : the poetics of suspension in W. G. Sebald's *Austerlitz*. *New German Critique*, v. 88, 71-96, 2003.
- FUCHS, Anne. Phantomspuren. Zu W. G. Sebalds Poetik der Erinnerung in *Austerlitz*. *German Life and Letters*, v. 56, n. 3, 281-298, 2003.
- FUCHS, Anne. *Die Schmerzsspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa*. Colonia, Weimar, Viena: Böhlau Verlag, 2004.
- GESTERMANN, Jon. *Vergegenwärtigung der Vergangenheit. Geschichtsbilder in W. G. Sebalds Prosa*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2020.
- HUTCHINSON, Ben. *W. G. Sebald. Die dialektische Imagination*. Berlín, Nueva York: Walter de Gruyter, 2009.
- HUYSEN, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- KASPER, Judith. Eine Raumtheorie des Lagers in Romanform. W. G. Sebalds *Austerlitz*. In: *Der traumatisierte Raum: Insistenz, Inschrift, Montage bei Freud, Levi, Kertész, Sebald und Dante*. Berlín, Boston: De Gruyter, 2016, 156-188.
- LONG, J. J. *W. G. Sebald. Image – Archive – Modernity*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2007.

- PANE, Samuel. Trauma Obscura: Photographic Media in W. G. Sebald's Austria. *Mosaic*, v. 31, n. 8, 37-55, 2005.
- SEBALD, W. G. *Austerlitz*. Barcelona: Anagrama, 2003a.
- SEBALD, W. G. *Austerlitz*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2003b.
- SEBALD, W. G. « *Auf ungeheuer dünnen Eis* » *Gespräche 1971 bis 2001*. Frankfurt am Main: Fischer, 2015.
- STIFTER, Adalbert. *Bunte Steine*. München: Winkler Verlag, 1951.
- WOLFF, Lynn. Austerlitz. In: ÖHLSCHLÄGER, C., NIEHAUS, M. (Ed.). *W. G. Sebald-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2017.
- ZILCOSKY, John. Lost and Found: Disorientation, Nostalgia, and Holocaust Melodrama in Sebald's *Austerlitz*. *MLN*, v. 121, n. 3, 679-698, 2006.

*Recebido em 15 de dezembro de 2022*

*Aceito em 26 de janeiro de 2023*