

Crisis de la Telemaquia, ¿crisis de las Humanidades?¹

Enrique BANÚS

Universidad de Navarra
ebanus@unav.es

RESUMEN

Dos novelas recientes, *El Palacio de la Luna* de Paul Auster y *Austerlitz* de W. G. Sebald, presentan a un protagonista que no conoce a su padre. En un caso cree que ha muerto; en el otro, ha crecido con una familia que resulta no ser la suya. En ambos casos el tema de la ausencia del padre se convierte en clave para la novela: en el segundo caso hay una búsqueda, en el primero, un encuentro inesperado. El desarraigo europeo tras las catástrofes en este continente en la primera mitad del siglo XX y el desarraigo americano propician estas nuevas formas de telemaquia, muy alejadas de sus orígenes clásicos y muy significativas de la crisis que reflejan muchos textos recientes.

Palabras clave: novela reciente, desarraigo, crisis, telemaquia.

ABSTRACT

Paul Auster's *Moon Palace* and W. G. Sebald's *Austerlitz*: two samples of the survival of one "eternal" literary topic until the most recent literature: the telemachy. Like Odysseus' son, here the two protagonists do not know the father. One of them thinks he has died long ago but the protagonist will find him in a very curious way thanks to casualty. The other one travels with the desire to learn about his father's story and will find out just fragments. The topic varies in very significant ways in both novels. The new telemachies express the *Weltanschauung* of the end of the 20th and the beginning of the 21st century, attitudes expressing the crisis of fundamental human values.

Key words: recent novel, rootlessness, crisis, telemachy.

¹ Se escribió este texto en colaboración con Íñigo Barbancho (Universidad Complutense).

1. ¿CRISIS?

De “crisis de las Humanidades” se ha de hablar en esta sección. Crisis, ocaso, decadencia, final: hace ya casi un siglo que Oswald Spengler anunciara la decadencia de occidente (Spengler 1918/1922) y, desde entonces, no cesan los mensajes que hablan de una “crise de la conscience européenne”, por generalizar –sacándolo de contexto– el título del magnífico estudio de Paul Hazard (Hazard 1935)². En 1956 Nathalie Sarraute señalaba que estábamos en “*l'ère du soupçon*”³ y la sospecha –que en Descartes era aun duda metódica– se instalará en el mundo postmoderno de la mano de Derrida y su sospecha del lenguaje, de Baudrillard y su sospecha de lo real, de Lyotard y su sospecha del pensamiento⁴. Si fueran sólo sospechas... Mas también se han ido enterrando importantes elementos de la vida literaria: “¡El autor ha muerto!”, proclamaba en 1968 Roland Barthes (Barthes 1994)⁵. El texto se ha diluido en intertexto, hipertexto, architexto y las demás variantes que Genette ha querido sistematizar⁶: ya no es más que “un tissu nouveau de citations révolues [...], un champ général de formules anonymes, [...] de citations inconscientes ou automatiques” (Barthes 1975: 1015). ¿*Ubi sunt* los grandes temas literarios, si el amor –si escuchamos a Brecht– ya no es ni recuerdo?

Und fragst du mich, was mit der Liebe sei?
So sag ich dir: Ich kann mich nicht erinnern⁷.

¿Si su gran símbolo, la rosa –nos lo dice Pedro Salinas–, ya tampoco es fiable?

No me fio de la rosa
de papel,
tantas veces que la hice
yo con mis manos.
Ni me fio de la otra
rosa verdadera,
hija del sol y sazón,
la prometida del viento⁸.

¿Pueden quedar enamorados en la literatura⁹? ¿Puede Don Juan enamorarse de algo más que de la geometría¹⁰? Pero no importa que ya no queden los grandes

² Como es sabido, el comparatista francés se refiere al período 1680-1715.

³ Es bien conocido que éste es el título del libro que Sarraute dedica al *nouveau roman* (Sarraute 1956).

⁴ Cfr. Benavente.

⁵ Se publicó originalmente en *Manteia* en 1968.

⁶ Cfr. *Introduction à l'architexte, Palimpsestes y Seuils* (Genette 1979, 1982 y 1987). No hace falta insistir en que la terminología no es muy clara, ni siquiera en el propio Genette.

⁷ Bertolt Brecht: “Erinnerung an Marie A.” (Brecht 1988: 92).

⁸ Pedro Salinas: “Fe mía” (en Salinas 1998).

⁹ A Cyrano se referirá Paul Auster en *El palacio de la luna*.

¹⁰ Max Frisch: *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*, estrenado en 1953 en Zurich y Berlín y, en versión revisada, en Hamburgo en 1962.

temas del teatro y la poesía si –Adorno *dixit*– tras Auschwitz ya no puede haber poesía¹¹.

No es sólo la ficción la que ha muerto. ¿Cómo puede haber en ella –a pesar de los denodados esfuerzos de George Steiner– “presencias reales” (Steiner 1991), si lo que ha desaparecido es la realidad, si ya no nos queda –Baudrillard *promulgavit*– más que el simulacro¹²? La identidad – una quimera: “Identity is a dream pathetic in its absurdity. You dream of being yourself when you’ve nothing better to do” (Baudrillard 1998: 49). Es el fin de la historia, según Fukuyama¹³; el fin de las ideologías¹⁴. ¿Será verdad que, “después de todo, todo ha sido nada”¹⁵ – generalizando esta vez la conocida poesía de José Hierro? ¿Sería sorprendente que, en medio de ese “terrain dévasté” (Sarraute 1956: 74), las Humanidades no estuvieran en crisis? ¿Será sólo una crisis por falta de aprecio social, como tantas veces se ha deplorado, en la estela del 68 en que se debatía sobre la legitimación social de las ciencias humanas¹⁶? ¿Será una crisis porque ya no dan empleo –porque trabajo sí que dan, y mucho–, porque la sociedad busca la eficacia y la eficiencia? ¿O quizá no estén tan en crisis, cuando en ese camino de búsqueda, curiosamente, buena parte de la sociedad ha terminado descubriendo la “inteligencia emocional”¹⁷? ¿No será que es lo humano lo que está en crisis y, con ello, necesariamente las Humanidades? ¿No será que también la literatura expresará esa crisis y, al expresarla, la potenciará? Hay muchos modos de considerar la literatura. Uno de ellos, más allá de los formalismos o de los biografismos, considera que en ella, junto a tantas otras cosas, se expresa lo humano, también esas constantes antropológicas que –frente a los relativismos en boga– se empeñaba en mostrar Ernst Gombrich en su extraordinaria intervención ante los germanistas alemanes¹⁸; esas constantes a las que, veladamente, aludía Albert Béguin en la introducción a *L’âme romantique et le rêve* (Béguin 1937); esa visión de literatura como lugar de realización de lo humano que ha podido marcar el quehacer filológico de un Paul Ricœur o un Northrop Frye¹⁹.

2. DOS NOVELAS REPRESENTATIVAS

En esa línea, este ensayo parte de una base: en la “Telemaquia”, tema literario que emerge de la Antigüedad y recorre la historia cultural de Europa, se manifiesta una actitud básica en la persona. ¿Cómo aparece ese modelo en la literatura reciente? Es imposible –y más teniendo en cuenta la inmensa importancia de la

¹¹ “Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch” (Adorno 1955).

¹² “With the construction of a parallel, virtual world substituted for our own, we’re no longer in the world” (Baudrillard 1998: 32).

¹³ Cfr. Fukuyama 1992. Algunos años antes había publicado un artículo con el título «The end of history?» en *National Interest* 1989.

¹⁴ Cfr. Bell 1960.

¹⁵ José Hierro: «Vida» (en Hierro 1998).

¹⁶ Se expresa de forma paradigmática ese debate en Kolbe 1969.

¹⁷ Véase, si no, el éxito de un best-seller como el de Daniel Goleman: *Inteligencia emocional* (Goleman 1996).

¹⁸ Cfr. Gombrich 1986.

¹⁹ Cfr., por ejemplo, Ricœur 1984 y Frye 1977, entre muchos otros ejemplos.

“ausencia del padre” en textos de las últimas décadas— rastrear todas las telemaquias en las novelas de los últimos años, mas —como ya indicara Soljenitsin²⁰— basta un trago para conocer cómo sabe el mar. Dos novelas van a servir de objeto de análisis, dos novelas cuyo tema, en el fondo, es una telemaquia, con variaciones sustanciales con respecto a la tradición, dos novelas que se consideran importantes, representativas de eso que hemos dado en llamar literatura postmoderna: *El Palacio de la Luna* de Paul Auster y *Austerlitz* de W. G. Sebald.

El Palacio de la Luna, publicada en 1989 en los EEUU, narra la historia de Marco Stanley Fogg, un joven que nunca conoció a su padre, supuestamente fallecido antes de su nacimiento, y que a los once años queda huérfano también de madre, al ser ésta arrollada por un autobús que patina en una calle nevada de Boston: naturaleza y técnica, en pérfida conjunción, cooperan para dejar al protagonista en soledad, si no fuera porque su tío Víctor, un excéntrico clarinetista que se gana la vida tocando en orquestas de poca monta, se va a encargar de la educación de Marco hasta que éste ingresa en la universidad. Años más tarde, la muerte de Víctor provoca una honda conmoción en su sobrino puesto que, como él mismo señala, “era mi único pariente, mi único vínculo con algo más grande que yo. Sin él me sentí despojado, totalmente arrasado por el destino” (Auster 1996: 13). A partir de ese momento Marco va perdiendo progresivamente la orientación de su vida y las ganas de luchar, y termina cayendo en la indigencia. Durante algún tiempo se convierte en un vagabundo que vive oculto en los bosques de Central Park y así hubiera continuado de no ser rescatado por Kitty Wu, la que más adelante será su novia, y Zimmer, su mejor amigo de la universidad. Una vez recuperado, comienza a trabajar para un anciano invidente en un peculiar proyecto: Marco es encargado de escribir la biografía del ciego para, más tarde, cuando éste haya muerto, hacérsela llegar a un hijo que tuvo de joven pero que no llegó a conocer. Otro hijo que no conoce a su padre... Esta vez será un hijo, no un padre, al que habrá que buscar —aparentemente.

Porque, por azar —ese elemento siempre presente en las novelas de Paul Auster— Marco se verá envuelto en un viaje al Oeste norteamericano en que acabará topándose con sus orígenes...

Austerlitz es la última novela de W. G. Sebald, escritor y profesor de literatura en la Universidad de Norwich, fallecido en un accidente de automóvil en diciembre de 2001. La novela relata una serie de encuentros que a lo largo de numerosos años y con grandes interrupciones se van produciendo entre el narrador, del que el lector apenas obtiene información, y el protagonista, Jacques Austerlitz, un antiguo profesor universitario que recorre diferentes capitales europeas con un doble objetivo: recopilar datos para un inabarcable proyecto de investigación sobre historia de la arquitectura y, según se enteran narrador y lector al cabo del tiempo, indagar el paradero de sus padres. En un momento de su adolescencia se ha enterado de que el pastor protestante y su melancólica mujer con los que se crió en un pequeño pueblo de Gales no son sus padres y que el nombre con el que hasta ese momento le habían llamado todos sus conocidos no es el verdadero. Austerlitz es uno de los numerosos niños judíos que en 1939, ante la inminente entrada de las

²⁰ Cfr. Soljenitsin 1974, lema del primer volumen.

tropas de Hitler en Praga, había partido de Checoslovaquia a Gran Bretaña. Su padre hacía algún tiempo que se había exiliado en París, su madre se había quedado en Praga...

Los dos personajes tienen algo en común: son personajes solitarios que, en algún momento de su vida, incluso llegan a rehuir todo contacto con sus semejantes: Marco se parapeta en Central Park para no tener que someterse a la mirada de sus conciudadanos: “A partir de entonces dormí en el parque todas las noches. Se convirtió en un santuario para mí, un refugio de intimidad contra las rechinantes demandas de las calles [...]; el parque me ofrecía posibilidad de la soledad, de separarme del resto del mundo” (Auster 1996: 67). El aislamiento de Austerlitz es aún más profundo: no responde a un estado de ánimo sino a una evolución en la que va a perder la capacidad de utilizar el lenguaje y de comunicarse con los demás: “Toda la estructura del idioma, el orden sintáctico de las distintas partes, la puntuación, las conjunciones y, en definitiva, hasta los nombres de las cosas corrientes, todo estaba envuelto en una niebla impenetrable” (Sebald 2001: 126)²¹; por ello no es que rechace toda compañía, sino que “visitar a alguno de mis conocidos, de todas formas no numerosos, o mezclarme con la gente de un modo normal me resultaba entonces imposible” (Sebald 2001: 128).

Aunque, sin duda, estos estados de total aislamiento constituyen momentos muy determinados en sus vidas, tanto Marco como Austerlitz son personajes que, por lo general, se sienten extranjeros entre los hombres, personajes errantes, sin rumbo, que van dando tumbos de aquí para allá sin asentarse en ningún lugar. El primer encuentro entre el narrador y Austerlitz se produce en la Centraal Station de Amberes, concretamente en una sala cuyo nombre no deja de ser significativo: “Salle des pas perdus” –las visitas a estaciones de tren son una constante en toda la obra, Austerlitz habla incluso de una “manía de las estaciones”– y la descripción que se hace del protagonista es la siguiente: “llevaba pesadas botas de excursionista, una especie de pantalones de faena de algodón descoloridos y una chaqueta de vestir hecha a medida, pero hacía tiempo pasada de moda” (Sebald 2001: 11). Más adelante se hace referencia, asimismo, a la mochila que Austerlitz siempre lleva consigo: él mismo narra que una amante le acusaba de “vivir de la mochila” (Sebald 2001: 217) e incluso asegura que “era la única cosa realmente fiable en su vida” (Sebald 2001: 44).

Ni Austerlitz ni Marco tienen padre, es decir, nadie que los preceda, nadie que represente un pasado, pero tampoco tienen nadie que los suceda, que represente un futuro. Austerlitz lo único que pretende legar a quien parece convertirse en su único vínculo, el narrador, es una colección de extrañas fotos en blanco y negro. Marco, aunque desea tener un hijo, no consigue evitar que su novia, Kitty Wu, aborte, lo cual crea un tremendo trauma a Marco... y también a Kitty.

Están aislados en el presente. “Yo era muy joven entonces, pero no creía que hubiera futuro” (Auster 1996: 11), dice Marco. Ya desde el comienzo y a lo largo de toda la novela las alusiones a la extinción de una especie son constantes.

²¹ Recuerda este pasaje al inquietante texto de Hugo von Hofmannsthal: *Brief des Lord Chandos an Francis Bacon*, el texto original se publicó en 1902 en el periódico *Der Tag* (Cfr. Hofmannsthal 2002).

3. DE LA TELEMAQUIA CLÁSICA...

Es en ese marco en el que se dan las correspondientes telemaquias. Y hay, respecto de ellas, un primer dato relevante: la *Odisea* comienza con la Telemaquia, el conocer el paradero de su padre es una prioridad para Telémaco, y Atenea así se lo hace saber. La vida de Telémaco se orienta hacia ese fin, dejando de lado todo lo demás: el viaje le aparta del entorno, ese entorno al que debe retornar Ulises, ese Ulises a quien en la historia literaria se le castigará primero y se le comprenderá después precisamente por no querer quedarse en casa. En efecto, Dante sitúa a Ulises en el infierno precisamente por no haber sabido permanecer en su lugar en el mundo, por haberlo abandonado de nuevo en su afán de aventura e, insaciable, haber superado incluso el *non plus ultra* de las columnas de Hércules; una ola justiciera allí lo arrastrará al abismo²². En el ambiente finisecular, otro escritor italiano, Giovanni Pascoli, en «Ultimo viaggio»²³, va a ser más comprensivo con Ulises, a quien también hace salir a la búsqueda del recuerdo de sus lugares heroicos – pero esos lugares ya no reflejan nada de su paso por allí, la memoria se ha perdido... Sólo tras la muerte se establecerá una relación: Calipso recogerá con cariño el cadáver de Ulises, arrastrado hasta la playa. Al castigo de Dante –la muerte– se le une aquí el amor, en un binomio clásico en el ‘decadentismo’. El tema finisecular del recuerdo, del paso del tiempo ha sustituido aquí al clásico del héroe que retorna²⁴. Pero, ya en el siglo XX, será un poeta griego quien relativice la importancia del retorno: en «Ítaca», Konstantinos P. Kavafis viene a señalar que lo decisivo es el viaje, no la estancia posterior en Itaca. La *Odisea* sigue siendo –como la describiera García Gual– un “viaje de aventuras y experiencias enriquecedoras orientado hacia la isla pobre de donde partió y adonde vuelve el viajero con su historia peregrina” (García Gual 1999: 35). Pero Ítaca, tras el retorno, ya nada aportará:

Que siempre Ítaca esté en tu pensamiento.
Llegar ahí es tu destino.
Pero nunca apresures el viaje.
Es preferible que dure años,
que seas viejo cuando alcances la isla,
rico con todo lo que habrás ganado en el camino,
sin esperar que sea Ítaca la que te haga rico.
Ítaca te dio un maravilloso viaje.
Sin ella no habrías partido²⁵.

Ítaca se va transformando, pues, a lo largo de la historia de la literatura. Pero la Ítaca que abandona Telémaco es una a la que se ha de volver para realizarse allí.

²² Véase Dante Alighieri: *Infierno* XXVI, 90-142 (en Dante 1995: 157-158).

²³ En “Poemi conviviali” (Pascoli 1967).

²⁴ Es casi la misma sustitución que Azorín hace del Don Juan, el hombre de acción de la literatura anterior, transformándolo en el hombre de la nostalgia y el recuerdo, con la diferencia de que el personaje azoriniano no inicia viaje exterior alguno, sino que contempla el mundo desde detrás de la ventana, recordando (la obra es de 1922; Cfr. Azorín 1977).

²⁵ El texto es de 1911 (véase Kavafis 1981).

Telémaco la abandona porque ha quedado sin padre, sin referencia, sometido al riesgo de que un extraño ocupe el trono de su padre y el lecho de su madre –situación que, como bien sabe la literatura, es capaz de provocar terribles, sangrientos conflictos. La búsqueda del padre es la prioridad. Tanto que –recordémoslo otra vez– así comienza la *Odisea*.

4. ... A LA TELEMAQUIA POR ACCIDENTE

Pero ni en *El Palacio de la Luna* ni en *Austerlitz* la telemaquia está al comienzo. *Austerlitz*, es cierto, comienza con un viaje, pero es el viaje del narrador (en esta novela que finaliza con otro viaje del narrador), el viaje en que va a encontrar al protagonista, también de viaje; pero sólo mucho más tarde, el narrador –y, con él, el lector– se enteran de que el confuso viaje de Austerlitz es una telemaquia; en *El Palacio de la Luna*, parece que la telemaquia está excluida. Pues, a diferencia de Jacques Austerlitz, Marco vive, hasta bien entrado en la edad adulta, convencido de que su padre ha fallecido antes de su nacimiento; ésa es la información que le da su madre y que su tío Víctor nunca se molesta en corregir:

Respecto a mi padre [...], el vacío era absoluto, tanto mientras ella [mi madre] vivió como después de muerta. Ese era un tema del que se negaba a hablar conmigo, y siempre que le preguntaba se mantenía inflexible: ‘Se murió hace mucho tiempo –decía– antes de que tú nacieras’ (Auster 1996: 14).

Y, así, Marco pronto abandona sus indagaciones: su padre, sencillamente, no está. Distinto es el caso de Austerlitz: él ha crecido con un padre. Pero con el tiempo se entera de que su verdadero padre, Maximilian Aychenwald, y el propio Jacques, hace mucho tiempo que abandonaron, cada uno por su lado, un piso en la calle Sporcova de Praga. Maximilian, de ascendencia rusa, era uno de los miembros más activos del Partido Socialdemócrata Checoslovaco que “había soñado con hacer de Checoslovaquia, en medio de la marea fascista que se extendía inconteniblemente por toda Europa, una especie de Suiza, una isla de libertad” (Sebald 2001: 156). Sin embargo, cuando se hace consciente de la tormenta que se cernía sobre Europa y de la próxima invasión de Checoslovaquia por las tropas nazis, se ve en la obligación de abandonar su país y refugiarse en Francia. Nunca más volverá a ver a su hijo Jacques, que más tarde será metido en un tren rumbo a Gran Bretaña, ni a su mujer, Agata, una cantante de ópera que es trasladada al gueto de Terezín, primero, y al campo de concentración de Theresienstadt, después. Lo que aquí se resume en pocas líneas, en la novela, con su estructura de discontinuidad temporal, no aparece sino en forma fragmentaria y, sobre todo, muy avanzado el relato. Sólo entonces comprendemos que el extraño viaje que lleva a Austerlitz de aquí para allá, en realidad es una telemaquia. Lleva años tras las huellas de su padre, pero sus esfuerzos no encuentran recompensa.

Marco, en cambio, nunca buscará a su padre, pero lo encontrará: Telémaco por accidente. Pero en este caso, la telemaquia no tiene todo el sentido que antaño tuviera. En la *Odisea*, Telémaco, bien es cierto, no encuentra a su padre durante el viaje, pero su padre retornará, con lo que el encuentro se producirá. Pero no debe produ-

cirse fuera, sino en el espacio vital –el espacio, siempre el espacio como gran tema literario– que ambos comparten. Y debe inducir la recuperación de ese espacio y el re-establecimiento de un proyecto común, perturbado por la ausencia del padre y la ocupación por quienes no tienen derecho a hacerlo. Son esquemas atávicos de una gran fuerza los que aquí se articulan.

En el caso de Marco, en *El Palacio de la Luna*, el encuentro es una sorpresa, lo mismo que en el caso de Telémaco, pero esta vez es el encuentro con un padre a quien se creía muerto. Significativamente, un encuentro que llevará a un viaje, pero un viaje en el que Marco causará, de forma involuntaria pero bastante directa, la muerte del padre, en un accidente. Tras éste, se da un elemento que parece esencial: la presencia del hijo en el “lecho de muerte” del padre. Sí, Marco está presente cuando su padre sufre el estúpido accidente –caer a una tumba abierta, escapando de su encolerizado hijo–, accidente que al cabo de unas semanas le acarrea la muerte. Parece que va a ser una presencia pasiva, sin posibilidad de comunicación, de recibir un postrer mensaje, de experimentar la presencia de quien ha estado ausente en la vida del otro y sólo por casualidad ha coincidido poco antes de ese postrer momento. Pues su padre queda inconsciente. Pero se recupera al cabo de unos días y está en condiciones de mantener conversaciones de extrema importancia con Marco, de narrarle la historia de su familia, de hacer que Marco descubra sus orígenes.

La telemaquia cumple aquí, pues, su sentido... en parte, como pasa tantas veces en esta novela de Auster, en que se produce un vaivén de expectativas nunca cumplidas del todo, nunca defraudadas del todo.

Porque, tras la inconsciencia, se producen semanas de mejora, en las que incluso se habla de un futuro común, un viaje, a la busca del pasado común. Pero la mejoría no se ve confirmada y su padre acaba muriendo. Y el viaje de Marco sigue, no con un retorno –que lo intenta, pues llama a Kitty Wu, deseoso de volver con ella–, pero sí con un nuevo sentido. Porque, antes de la muerte de su padre (a quien también ahora sigue llamando Barber, señal de que la alienación con respecto a su padre, se ha superado sólo en parte), habían tenido tiempo de fijar un proyecto, un viaje en común a la búsqueda de un elemento que es esencial para su historia: una cueva que tiene mucho que ver con la historia de su familia.

Y Marco llegará, solo, a ella. De forma bastante azarosa, pues tras la muerte de su padre destroza la sórdida habitación del motel en que se aloja. Y sale huyendo, sin rumbo, hasta que cae la noche –que pasa en otro motel, en algún lugar de Nebraska; pero “por la mañana comprendí que el azar me había llevado en la dirección correcta” (Auster 1996: 306). Podía haberse alejado de aquel ignoto lugar, vinculado con sus orígenes, mas el azar le ha acercado precisamente a aquel punto, cuya búsqueda se ha convertido ahora en el –paradójico– sentido de su vida, paradójico porque, al fin y al cabo, “no creía que llegase a encontrar la cueva [...], pero sentía que el acto de buscarla sería suficiente en sí mismo, un acto que anularía todos los otros” (Auster 1996: 306). Y esto “me dio el valor de admitir ante mí mismo que en realidad no deseaba estar muerto” (Auster 1996: 306).

Parece, pues, por un momento que se restablece parte de la estructura clásica: no va a haber retorno ni proyecto común ni continuidad en el futuro, pero el encuentro con su padre ha inducido un sentido, un sentido también al viaje, a un viaje vinculado con el descubrimiento de los orígenes. Pero en todo el planteamiento asoma el fantasma de la duda. Porque, ahora sí, su padre está muerto, para el futuro no hay

un proyecto común: Ítaca no va a existir. Y, si el hoy tiene un sentido, éste se ve lastrado por la convicción de que la búsqueda no se verá coronada por el éxito. Pero ya la búsqueda es un sentido, la acción sofroniza: parece que se realiza una vez más el mito moderno que proclamara Fausto (“Am Anfang war die Tat!”²⁶).

La acción de Marco va en busca de algo que supere el tiempo, lo efímero, que se hunda en la historia, algo que está en la “enigmática cueva del desierto” y que se describe así: “es como una de esas viejas canciones que no paran de sonar en la cabeza” (Auster 1996: 280), llegando a convertirse en algo obsesivo: “Una vieja canción. Una vieja historia. No hay forma de librarse de ellas” (Auster 1996: 280).

Y se cumplen los vaticinios: no encontrará la cueva, no porque haya muchas, sino porque está anegada bajo el agua de un pantano recientemente construido. Si en la muerte de su madre, la naturaleza y la técnica se aliaban para hacer desaparecer el último vínculo con su pasado, ahora la técnica ahoga –literalmente– aquella parte de la naturaleza en la que se encuentra la clave para encontrar los orígenes de aquel ser urbano. El pueblo, la cueva –el pasado– hundido por un pantano es un tema que aparece con cierta profusión en la literatura de las últimas décadas. La nostalgia del mundo perdido, de los orígenes buscados se ve defraudada: el mundo moderno arrasa esa posibilidad; el pasado, los orígenes ya no son accesibles; el presente somete a los personajes a la alienación de vagar sin término²⁷, sin poder llegar al punto de partida de su identidad. Pocas imágenes tan desoladoras como el que la respuesta al “¿de dónde venimos?” quede sumergida no por un cataclismo de la naturaleza, sino como consecuencia de la acción de los seres humanos. El desarraigo final resulta una ley no de la historia, sino de una sociedad que parece no valorar las fuentes de la identidad.

Una identidad entendida, en cierta manera, en la estela del romanticismo, que también evocaba aquella cueva con reminiscencias de vieja historia, de vieja canción: Marco empieza a saber quién es no por su pertenencia a una sociedad (que, en parte, incluso rehuye) o por compartir determinados elementos vitales, determinados intereses, determinados proyectos (que, de hecho, no comparte), sino por conocer sus orígenes, por saberse vinculado a una historia. En ese proceso es esencial el momento (casi a la manera de la tragedia griega) del “reconocimiento”, el tomar conciencia de la identidad. Se da en el preciso momento en que Marco llega con aquel desconocido al cementerio, a las tumbas de su madre y del tío Víctor. Allí, mientras Marco se conmueve compulsivamente y compulsivamente arranca los hierbajos de las tumbas, Barber se echa a llorar y, completamente olvidado de todo,

²⁶ ‘En el principio era la acción’ (Goethe 1976: 54).

²⁷ Vagar sin término se consideraba un castigo, como se ve paradigmáticamente en el caso del “judío errante”, aquel criado de Pilatos que, al ver a Cristo cargado con la Cruz, le conmina a que vaya deprisa (“Vade Jesu citius, vade, quid moraris?”). Volviéndose Jesús –añade la leyenda, en su versión original–, le dice: ‘Yo me iré, pero tú me esperarás hasta que retorne’ (“Ego vado, et expectabis donec veniam”), rejuveneciéndose cada cien años. En versiones posteriores, la respuesta del Señor es: “Yo descansaré, pero tú caminarás”. Por ello, debe vagar hasta el fin de los tiempos. Quizá resuena en este cambio el relato del Génesis sobre Caín: “Andarás errante y vagabundo sobre la tierra” (Gen. 4,12). La versión primera aparece en la *Chronica majora* de Matthæus Parisiensis, que sitúa este relato “De Joseph qui ultimum Christi adventum adhuc vivus expectat” en 1228, en que un Arzobispo armenio llega a la corte de Inglaterra y narra la historia (cfr. *Matthæi Parisiensis* 1964: 161-164).

“como si fuera el único hombre que quedara en el mundo” (Auster 1996: 295), empieza a proferir unas palabras “atropelladas, espasmódicas” (Auster 1996: 295):

–Emily... [...]. Mi querida, mi pequeña Emily... Mira cómo has acabado... Si no hubieses huido... Si me hubieses dejado amarte... Mi dulce, mi adorada, mi pequeña Emily... (Auster 1996: 295).

Es el momento explosivo, en que *todo* se aclara para Marco: “Todo empezó a moverse, a tambalearse, a hacerse pedazos; el mundo entero comenzó a alterarse ante mis ojos. El no me lo dijo abiertamente, pero de pronto lo supe. Supe quién era yo, lo supe todo” (Auster 1996: 296). Emerge convulsa la identidad. Y, como en la tragedia griega, la reacción es violenta: el reconocimiento no produce la estoica satisfacción del barroco desengaño sino la virulencia del volcán: “Di rienda suelta a mi furia, gritando a pleno pulmón bajo el calor estival” (Auster 1996: 296). Lo que sigue ya ha sido dicho: la huida de Barber, aterrado, “tambaleándose [...], dando traspiés” (Auster 1996: 296), hasta caer en la tumba abierta.

¿Qué sucede después, con el viaje tras el descubrimiento de que la cueva va a seguir siendo ignota, de que no hay acceso posible a los orígenes, a lo más profundo de la identidad? Tras recorrer durante horas en motora el pantano que cubre la cueva, al volver a la orilla encuentra que le han robado el coche. “Fue entonces cuando eché a andar” (Auster 1996: 309). Y anda y anda,

[...] hacia el Pacífico, llevado por una creciente sensación de felicidad. Sentía que una vez que llegara al fin del continente hallaría respuesta a una importante pregunta. No tenía ni idea de cuál era esa pregunta, pero la respuesta la habían ido formando mis pasos y sólo tenía que seguir andando para saber que me había dejado atrás a mí mismo, que ya no era la persona que había sido (Auster 1996: 309).

Ahora sí: el reconocimiento produce la felicidad, en esta versión del sueño americano (“Let’s go West!”), de llegar hasta los confines, de encontrar allí la respuesta (la respuesta sin pregunta, en una curiosa inversión de la misteriosa obra de Charles Ives), respuesta que –también esta vez– resulta de la acción, paradigma que, en este caso, da la felicidad. “Eran las cuatro de la tarde cuando me quité las botas y noté la arena [...]. Había llegado al fin del mundo” (Auster 1996: 309). Y, como en el romántico *Aus dem Leben eines Taugenichts*, “es war alles, alles gut” (Eichendorff)²⁸: “Aquí es donde empiezo, me dije, aquí es donde mi vida comienza. [...] Luego salió la luna por detrás de las colinas” (Auster 1996: 310).

5. Y A LA TELEMAQUIA IMPOSIBLE

Aunque tenga la apariencia de final feliz, el final, en cierto modo, es ambiguo. El de *Austerlitz* también lo es: el narrador retorna treinta años después a una fortaleza cercana a Amberes (ciudad en que, camino a aquella fortaleza, había encontra-

²⁸ Son las palabras finales de esta obra de Joseph von Eichendorff (cfr. Eichendorff).

do por primera vez a Jacques Austerlitz), en que se asentaron las SS durante la guerra. Y es que esta novela –como tantas– está elaborando la vivencia traumática del nazismo y la guerra, una telemaquia tras el desastre, tras el desperdigamiento de tantas familias, la ruptura de tantos vínculos, el desarraigo de tantas personas. La crisis de identidad, el carácter que se podría llamar u-tópico de tantos personajes, si la utopía no tuviera tantas otras connotaciones, aquí es la consecuencia de la gran tragedia. Si Jacques Austerlitz ha perdido a su familia es porque tuvieron que salir, huyendo, de Praga. Y desde entonces vaga – tras años de asentamiento más o menos fijo en Inglaterra: toda su niñez, en la familia que le acogió, la familia del pastor protestante, su padre hasta ya avanzada la adolescencia; y luego como profesor, viviendo finalmente en una casa cuyas llaves entrega hacia el final de la novela al narrador; con él ha compartido su relato, con él puede compartir las llaves de su casa. Un relato fragmentado, como su vida, casi en entregas, en esos encuentros, casuales unos, acordados otros, en lugares extraños casi siempre, edificios no habitables, edificios de paso (la estación).

También aquí ha habido, en un momento dado, el reconocimiento, el saber que su familia no es su familia. Y el viaje a Praga, el retorno allá donde no hay recuerdo, a la búsqueda de huellas. Una vecina, Vera, le dará datos. Y él podrá ir al pueblo, abandonado, en que se encuentra, habilitado como museo, el lugar en que, en primera instancia, fue internada su madre. En un vídeo que se muestra allí intenta, sin éxito, identificarla. También aquí, la obsesión por las raíces, por el origen, por la historia. Ha sido, por cierto, el profesor de Historia –su mejor amigo en el internado– quien, a partir de su nombre, le ha ido llevando al reconocimiento de no ser quien cree ser. Y a la búsqueda. Una búsqueda que no termina: el final de Jacques Austerlitz, en esta novela, es también ambiguo: se ha visto la última vez con el narrador en París, en la estación de Austerlitz por cierto, y allí le cuenta que le han llegado noticias de que su padre estuvo internado en un campo en el sur de Francia, cerca de los Pirineos. Hacia allá se irá, prosiguiendo su búsqueda. Telemaquia sin encuentro. No hay diosa que guíe aquí los pasos: “wer immer strebend sich bemüht...”²⁹ –es un empeño fáustico, por todo el espacio europeo (Europa es una herida abierta por la guerra: el desarraigo es aquí colectivo), abandonado por los dioses. Tras Theresienstadt ya no hay lugar para la telemaquia, sólo para la búsqueda, ¿infructuosa? Y la estación es el lugar de trasvase de los pueblos, de los padres: Jacques tiene la intuición –dice al narrador– de que en aquella estación de Austerlitz estuvo su padre, que de allí salió para el confinamiento. Es como si estuviera en el aire... La estación como edificio icónico del desarraigo.

“Hasta donde puedo recordar [...] siempre he tenido la impresión de no tener lugar en la realidad, como si no existiera”, señala Austerlitz. También Marco se presenta como un personaje desarraigado, con las raíces sacadas de cuajo. Según la época de su vida y las circunstancias, se convierte en un vagabundo que vive en Central Park, un conductor que recorre sin destino las carreteras de Estados Unidos o un caminante que se detiene únicamente cuando se encuentra con la barrera del mar, que percibe como una especie de “fin del mundo” (Auster 1996: 310).

²⁹ “Siempre a aquel que con denuedo lucha y se afana...” (Goethe 1976: 471).

Sólo en un momento de su vida ha tenido una meta: tras el encuentro con su padre, a la búsqueda de una cueva imposible. ¿Por qué da tanta importancia a esa cueva? Allí se instaló su abuelo, el pintor ciego a cuyo servicio estuvo. Allí se instaló y pintó. Pero nunca en vida del pintor supo Marco que era su abuelo. Le encarga que haga llegar la herencia –una fabulosa herencia– a su hijo... que tampoco conoce a su padre. Cuando Marco descubre que Barber es su padre, también sabe que el pintor es su abuelo. Y Barber también se propone una telemaquia: buscar sus orígenes, la cueva en que estuvo su padre, que se fue de casa, de viaje, como Barber, como Marco. Una doble telemaquia, pues. Y el nieto ha vivido años con el abuelo, sin reconocerle. Tampoco aquí está la diosa Atenea, que ordene a alguien darse a conocer, como hiciera con Ulises –ante su hijo–, al retornar tras veinte años y bajo apariencia de porquero.

Son viajes múltiples, como los de Austerlitz, como los del narrador, que retorna al lugar del inicio... con un libro que le ha dado Austerlitz, en uno de sus encuentros en París, libro en el cual un tal Jacobson, un filólogo londinense (que ha vivido en Sudáfrica) busca a su abuelo el rabino en Lituania. Búsquedas y más búsquedas. No sólo telemaquias, sino “ulisesmaquias”. Y ese es el libro que el narrador lee a la salida del fortín que ha servido de cuartel a las SS. Y en ese libro entiende:

Había sido aterrador, escribe Jacobson, ver abrirse, a un paso del suelo firme, semejante vacío (está describiendo la boca de una mina) y comprender que no había transición, sino sólo aquel borde: en un lado, la vida sobreentendida y, al otro, su inimaginable contrario. El abismo al que no llegaba ningún rayo de luz es la imagen de Jacobson para el pasado extinguido de su familia y su pueblo, que, como él sabe, no se puede recuperar desde allí abajo (Sebald 2001: 295).

Otra vez la obsesión por la historia, por los orígenes, por las raíces. Otra vez irrecuperables. Una búsqueda defraudada una y otra vez. Curiosamente, detrás de la casa de Austerlitz en Londres hay también un cementerio, que nunca ha visto –está al lado de su casa–; lo ha visitado por primera vez antes de emprender ese último viaje a París y de allí al campo en que quizá estuvo confinado su padre. Curiosamente, el pasado del pastor protestante a quien Austerlitz ha considerado su padre también está sumergido bajo un pantano..., del pastor que tampoco ha conocido a su padre.

6. DESESPERANZA Y LIBERTAD

Puntos de contacto con la novela de Auster: los cementerios, lugares icónicos para la conservación de la memoria de los muertos; los pantanos, la pérdida de la memoria de los vivos. Telemaquias sin fin, sin retorno, sin arraigo, sin futuro. Individuales o colectivas. Es decir: americanas o europeas. Si la telemaquia formaba parte del legado antiguo, si se constituyó como paradigma del iter hacia la maduración, ahora queda deconstruida por el desarraigo. La crisis de la telemaquia, ¿una de muchas crisis de lo humano en la literatura reciente o, al menos, complicación extrema de lo humano, que ya no se debate entre Escila y Caribdis, sino en una no-histo-

ria y un no-lugar? La búsqueda de Austerlitz, inconclusa, al menos deja abierta una puerta a la esperanza; el “haber encontrado” de Marco lleva a la esperanza ingenua de creer que el fin del mundo posibilita el comienzo de la vida. El esquema clásico: conocimiento del pasado, encuentro en el presente, proyecto para el futuro se ha derrumbado. Si ese esquema expresa un deseo profundamente humano, lo humano se tambalea. ¿Cómo, por tanto, no se van a tambalea las Humanidades?

Pero el *Zeitgeist* no tiene por qué afectar necesariamente: la libertad se impone por encima de él. En *La vida es bella*, en el cine –medio narrativo también, más no en todo “alineado” con la literatura– Roberto Benigni presenta en 1998 una telemaquia de corte bien distinto. No es cuestión de debatir aquí la controvertida película, en que, curiosamente, con medios chaplinescos, americanos, se supera el trauma europeo. Pero se puede indicar que aquí se narra la historia de un hijo que encuentra, en la memoria, a un padre que ha sabido convertir el horror en un juego, jugado por su parte con el heroísmo de, finalmente, morir en esa realidad que choca con el juego, pero que es vencida por éste – al precio de la propia vida, eso sí. Si hay libertad, por mucho que haya *Zeitgeist*, hay esperanza. Para lo humano. Y para las Humanidades.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Th. W., *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*. Berlín / Frankfurt / M.: Suhrkamp 1955.
- AUSTER, P., *El palacio de la luna*. Barcelona: Anagrama 1996.
- AZORÍN, *Don Juan*, ed. de José María Martínez Cachero. Madrid: Espasa Calpe 1977.
- BARTHES, R., «La mort de l’auteur», en: *Œuvres complètes*, vol. II. París: Seuil 1994, 491-495.
- «Texte (Théorie du)», en: *Encyclopaedia Universalis*, vol. XV, París: Encyclopaedia Universalis France 1975, 1015.
- BAUDRILLARD, J., *Paroxysm. Interviews with Philippe Petit*. Londres / Nueva York: Verso 1998.
- BÉGUIN, A., *L’Ame romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*. Nogent-le-Rotrou / Marseille: Daupéley-Gouverneur / Editions des Cahiers du Sud 1937.
- BELL, D., *The end of ideology: on the exhaustion of political ideas in the fifties*. Glencoe, Ill.: Free Press 1960.
- BENAVENTE, F. X., «Re-imaginar la sociología», *Formats 3*, http://www.iaa.upf.es/formats/formats3/ben1_e.htm
- BRECHT B., «Erinnerung an die Marie A.», en: Knopf, J. et al. (eds.): *Bertolt Brecht. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, vol. 11: *Gedichte 1*, Frankfurt / M.: Suhrkamp 1988, 92.
- DANTE ALIGHIERI, *Divina Comedia* (trad. Abilio Echeverría). Madrid: Alianza 1995.
- EICHENDORFF, Joseph von, *Aus dem Leben eines Taugenichts*, <http://www.fln.vcu.edu/eichendorff/taugenichts10.html>
- FRISCH, M., *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*. Frankfurt / M.: Suhrkamp 1962.
- FRYE, N., *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila 1977.
- FUKUYAMA F., *The end of history and the last man*. Nueva York: Free Press 1992.
- GARCÍA GUAL, C., «La Odisea y su pervivencia en la tradición literaria (I)», *Boletín Informativo. Fundación Juan March* 291 (1999), 31-36.
- GENETTE, G., *Introduction à l’architexte*. París: Seuil 1979.
- *Palimpsestes: La littérature au second degré*. París: Seuil 1982.

- *Seuils*. París: Seuil 1987.
- GOETHE, J. W., *Fausto*, trad. Rafael Cansinos Assens. Madrid: Aguilar 1976.
- GOLEMAN, D., *Inteligencia emocional*. Barcelona: Kairós 1996⁴.
- GOMBRICH, E. H., «“Sind eben alles Menschen gewesen”». Zum Kulturrelativismus in den Geisteswissenschaften», en: Schöne, A. (ed.): *Kontroversen, alte und neue: Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Göttingen 1985*, vol. I, Tübinga: Niemeyer 1986, 17-28.
- HAZARD, P., *La crise de la conscience européenne (1680-1715)*. París: Bovin & Cie 1935.
- HIERRO, J., «Vida», en: Hierro, J.: *Cuaderno de Nueva York*. Madrid: Hiperión 1998.
- HOFMANNSTHAL, H. von, *Der Brief des Lord Chandos an Francis Bacon*. Berlín: Agora 2002.
- KAVAFIS, Konstantino, *Poesías completas*. Madrid: Hiperión 1981.
- KOLBE, J. (ed.), *Ansichten einer künftigen Germanistik*. Munich: Hanser 1969.
- Matthæi Parisiensis, monachi Sancti Albani, Chronica majora*, edited by Henry Richards Luard. Nendeln, Kraus Reprint, 1964 (se trata de una reprod. facs. de la ed. de Londres: H. M. S. O., 1872-83), vol. III.
- PASCOLI, G., «Poemi conviviali», en: Pascoli, G.: *Poesie*, vol. II. Milán: Arnaldo Mondadori 1967¹¹.
- RICOEUR, P., *La metáfora viva*. Madrid: Europa 1984.
- SALINAS, P., «Fe mía», en: Salinas, P. et al. (eds.): *Poetas del 27. Antología comentada*. Madrid: Espasa Calpe 1998.
- SARRAUTE, N., *L'ère du soupçon: essais sur le roman*. París: Gallimard 1956.
- SEBALD, W. G., *Austerlitz*. Madrid: Anagrama 2001.
- SOLJENITSIN, A., *Archipiélago Gulag: 1918-1956: ensayo de investigación literaria*. Esplugas de Llobregat: Plaza & Janés 1974.
- SPENGLER, O., *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*, Viena / Múnich: C. H. Beck, vol. I, 1918, vol. II, 1922.
- STEINER, G., *Presencias reales: ¿hay algo en lo que decimos?* Barcelona: Destino 1991.