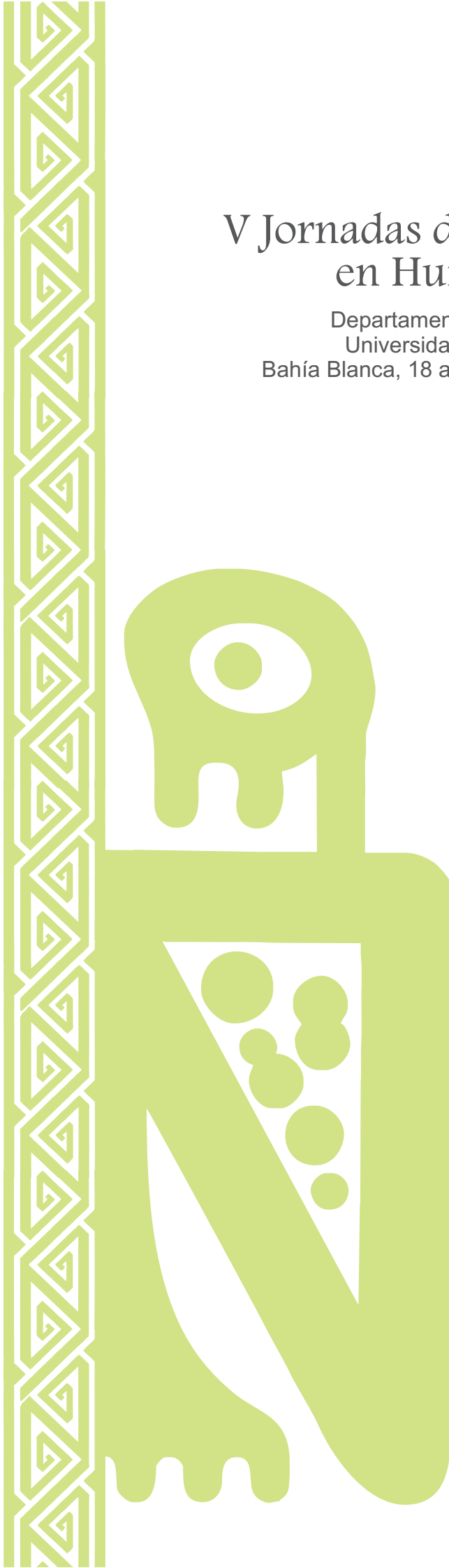


# V Jornadas de Investigación en Humanidades

Departamento de Humanidades  
Universidad Nacional del Sur  
Bahía Blanca, 18 al 20 de noviembre de 2013

[www.jornadasinvhum.uns.edu.ar](http://www.jornadasinvhum.uns.edu.ar)



Volúmenes Temáticos de las  
V Jornadas de Investigación en Humanidades

coordinación general de la colección  
GABRIELA ANDREA MARRÓN

**Volumen 6**

**La literatura y el arte:  
experiencia estética, ética y política**

ANA MARÍA ZUBIETA  
NORMA CROTTI  
(editoras)

## Cómo narrar el secreto: una flecha al pasado

Vera Helena JACOVKIS  
Universidad de Buenos Aires  
verajota@gmail.com



La representación lineal del tiempo que caracteriza al realismo está ligada a la concepción moderna del tiempo como línea de progreso siempre optimizante, con una mirada permanente hacia el futuro. Ahora bien, si ya desde principios del siglo XX las vanguardias pusieron en tela de juicio la posibilidad de una representación mimética, a partir del giro lingüístico y el postestructuralismo uno de los puntos en discusión será, precisamente, la representación del tiempo, en particular en lo que concierne al modo de interpretar los grandes eventos traumáticos del siglo XX en relación con la noción de progreso: ¿representan los campos de concentración el fracaso de la Ilustración? ¿o bien, por el contrario, el momento culminante de la razón instrumental? Si el Holocausto se convierte en cifra del fracaso de la Ilustración, al mismo tiempo surge una línea de pensamiento que comienza con Arendt (1999) que plantea que los campos de concentración no se contraponen a los principios de la modernidad sino que son, de hecho, su momento culminante; el campo de concentración se convierte así en el paradigma de la tecnificación: es la razón instrumental llevada al extremo. Bauman (1997) afirmará que el Holocausto “fue un inquilino legítimo de la casa de la modernidad, un inquilino que no se habría sentido cómodo en ningún otro edificio” (22), mientras que Agamben (2003) postulará al campo de concentración, el estado de excepción, como *nomos* de la modernidad.

Si a partir de 1970 comienza a producirse un movimiento global, en el ámbito de la historiografía y la filosofía, que tiene como eje un “culto a la memoria” (Huyssen, 2002: 13), en el campo de la literatura se producirá en el Reino Unido un resurgimiento de la novela histórica así

como de ficciones que ponen el foco en el pasado, que problematizan la relación entre dicha época y el presente a partir del rechazo de la representación lineal del tiempo que caracterizaba al realismo<sup>1</sup>.

En las novelas *Shuttlecock*, de Graham Swift, y en *Time's arrow*, de Martin Amis, de 1981 y 1991 respectivamente, los protagonistas intentan resolver un misterio cuya clave se encuentra en el pasado, en la Segunda Guerra Mundial. Este enigma, teñido de violencia y muerte, yuxtapone entonces pasado histórico y pasado personal, y propone una construcción particular del tiempo narrativo, que problematiza la relación entre época pasada y presente.

El objetivo de este trabajo es, entonces, reflexionar acerca del modo en que se configura la representación del tiempo en relación con el secreto en ambas novelas y cómo este se propone como un motor que lleva el relato hacia el pasado. El secreto, si bien puede pensarse como ligado a lo “inenarrable”, lo “indecible”, será en el caso de estas novelas la noción en torno a la cual se construirán las figuras del victimario y del traidor, planteando, de este modo, la problemática de cómo construir una ética a partir de personajes no éticos.

## Secreto y sinsentido

Tanto *Time's arrow* como *Shuttlecock* proponen un enigma cuya resolución implica un retorno al pasado, a la Segunda Guerra Mundial. *Time's arrow* comienza en el lecho de muerte del protagonista, un médico nazi, y desde allí se dirige al pasado, narrando su vida hasta llegar a la panza de la madre. Se recorren, así, los diferentes lugares por los que pasa Odilo Unverdorben huyendo de la justicia (Estados Unidos, Portugal, Italia), así como sus diferentes nombres (Tod Friendly, John Young, Hamilton de Souza), hasta llegar a Auschwitz, y finalmente a Solingen, lugar de nacimiento de Odilo. La novela configura el tiempo de una manera muy particular pues el narrador, una suerte de “alter ego” del protagonista que puede acceder a sus sensaciones y emociones pero no a sus pensamientos, vive los eventos como si la flecha del tiempo se hallara efectivamente invertida: en la narración, las personas se despiertan a la noche y viven el día hasta llegar a la mañana, hora a la que se van a dormir, y llevan su comida al supermercado y allí la dejan, para recibir dinero a cambio. Los recuerdos se viven, entonces, como “presentimientos”, y se instaura desde las primeras páginas de la novela

---

<sup>1</sup> Peter Ackroyd, Pat Barker, Kazuo Ishiguro, Martin Amis y Graham Swift son algunos de los autores que trabajan con este tipo de ficciones.

la idea de un secreto hacia el cual se dirige la narración: “El tiempo pasaba ahora sin dejar rastros [“Time now passed untrackably”], pues se había entregado por completo a la lucha, con la cama cubierta con redes, como una trampa o una fosa, y la sensación de iniciar un viaje terrible, hacia un secreto terrible. ¿Con qué tenía que ver el secreto? Con él, con él: el peor hombre en el peor lugar y en el peor momento” (Amis, 1992: 5; la traducción es nuestra).

*Time’s arrow* pone un énfasis particular en el sinsentido que presenta, para el narrador, el modo en que se vive el tiempo: él repite constantemente que no puede comprender qué es lo que está pasando, no entiende por qué el 30 de septiembre sucede al 1 de octubre (8). Su expectativa de que el presente cobre sentido tiene su punto culminante en el capítulo dedicado a Auschwitz, titulado “Aquí no hay porqué” [“Here there is no why”], que comienza: “El mundo va a empezar a tener sentido... *ahora...*” (en cursivas en el original, 115). Ante la inversión que plantea la novela, el lugar donde las cosas cobran sentido será, en teoría, Auschwitz, el núcleo del problema en el debate que señalábamos acerca de la modernidad.

A su vez, este “cobrar sentido” que se plantea en Auschwitz se acompaña por una aparente fusión, por primera vez en la novela, entre narrador y protagonista. Diversos críticos (Harris, 1999; Anelli, 2007; Martínez-Alfaro, 2011) señalan cómo, si en la novela el narrador se halla escindido del protagonista, y utiliza “Yo” para referirse a sí mismo, “él” para hablar de Tod/John y “nosotros” para referirse al protagonista y a sí mismo, en Auschwitz reemplazará ese “nosotros” por “yo”, es decir, por primera vez se identificará con el protagonista, se llamará a sí mismo Odilo.

Ahora bien, es posible observar que, en realidad, ninguna de estas dos inversiones es completa en Auschwitz: aunque por momentos el narrador afirme que las cosas están cobrando sentido, también indica, en este mismo capítulo, lo contrario; asimismo, si bien propone al comienzo la fusión con el protagonista, a su vez postula una ruptura radical con el idioma alemán: “De manera decepcionante, mi alemán sigue sin mejorar. Lo hablo, y parece ser que lo entiendo, y doy y recibo órdenes en este idioma, pero en un punto no consigo captarlo completamente” (Amis, 1992: 125). A pesar de que dice unirse por primera vez con su alter ego, Odilo, y aparentemente es una única persona, al hablar sobre el alemán critica fuertemente la primera persona en ese idioma; hay una incapacidad para identificarse con esa lengua, y en particular con la idea del “yo” en ella: “*I* suena noblemente erecto. *Je* tiene cierta fuerza e intimidad. *Eo* [sic] está bien. Con *Yo* puedo

realmente identificarme. ¡Yo! Pero ¿*ich*? Es como el sonido que hace un niño cuando se enfrenta a su propio... Quizás eso es parte de la cuestión. No hay duda de que todo será más claro tan pronto como mi alemán mejore. ¿Cuándo será eso? Ya sé. ¡Mañana a la mañana!” (125). En este sentido, hay una ruptura, una falla en la comunicación, que perdura en este capítulo: el narrador sigue sin poder conectar con el protagonista, aunque ya no tenga la sensación de que el cuerpo se encuentra completamente separado de su voluntad. Esa ruptura, esa discontinuidad persiste pese a que, por momentos, parezca que el mundo “tiene sentido”, porque, en definitiva, ese “mañana a la mañana” no tiene lógica: el tiempo ya no responde a nada, pierde su significado. De hecho, aunque se trate del capítulo en el que supuestamente se devela el secreto, esta parte del texto está plagada de espacios en blanco, de huecos, de falta de información: por un lado, la repetición constante del “aquí no hay porqué” presenta una ambigüedad en relación con su significado, o bien como señal de que ya no es necesaria la pregunta por el sentido, o bien como señal de que se trata del punto crítico del sinsentido: “No hacemos preguntas. Porque aquí no hay porqué” (125); además, proliferan en el texto las frases sin terminar así como los párrafos que concluyen abruptamente dejando puntos sin explicar, para pasar a un tema completamente diferente en el párrafo siguiente. El narrador duda, se desdice, de forma permanente: “Parecía raro... no, parecía correcto, que nos conociéramos todos de manera automática: nosotros, que nos habíamos congregado con un propósito preternatural” (118).

Las fisuras en el relato se presentan también a lo largo de toda la novela bajo la forma de un quiebre intergeneracional: hay una ruptura entre padres e hijos que surge como marca de esa discontinuidad temporal que abre la novela. La muerte es reemplazada, en la novela, por la pregunta “¿adónde van a parar los bebés?”. Los niños en la calle se hacen cada vez más chicos hasta que “desaparecen”, el protagonista sueña constantemente con bebés y su hija recién nacida, Eva, muere durante su estancia en Auschwitz sin que él llegue siquiera a conocerla; hay una imposibilidad de suturar estos quiebres, estos huecos.

## **Secreto y poder**

También la novela de Swift, *Shuttlecock*, puede leerse en esta clave. *Shuttlecock* se presenta como el diario íntimo de Prentis, narrador-protagonista, quien trabaja en el archivo de “dead crimes” de la policía de Londres, que se ocupa de investigar casos que han sido

abandonados por la muerte de alguna de las partes involucradas en ellos. El relato de Prentis se estructura en torno a tres ejes: por un lado, narra la relación con su jefe, Quinn, quien hace constantes abusos de poder y somete a sus subordinados a una tortura psicológica al adjudicarles casos en los que faltan documentos o información, volviendo imposible su resolución; en segundo lugar, Prentis cuenta cómo es su vida doméstica, caracterizada por la violencia psicológica, y en ocasiones también física, a la que somete a su esposa y a sus dos hijos; por último, su relato gira en torno a la figura de su padre, agente secreto en Francia durante la Segunda Guerra Mundial, y la lectura del libro que este ha escrito, en el cual narra los acontecimientos vividos durante la guerra y el escape del Château Martine, donde los nazis lo tenían prisionero, consagrándose como héroe. El padre de Prentis ha sufrido dos años antes del comienzo del relato un colapso nervioso a raíz del cual ha quedado en un “coma silencioso”, sin emitir palabra, “ausente” en toda comunicación. Desde ese momento, Prentis lee y relee el texto autobiográfico, en particular los capítulos que refieren su encarcelamiento y posterior escape, intentando “encontrar” en el texto a su padre, buscando obsesivamente saber cómo era la vida en la prisión, la tortura a la que estaba sometido y cuáles eran sus sentimientos. Pero, al igual que en *Time’s Arrow*, eso que Prentis quiere leer entre líneas, en el texto, es aquello que no puede encontrar nunca; ese quiebre intergeneracional presenta una imposibilidad de sutura.

La novela se presenta bajo la forma de un diario íntimo, en el que Prentis escribe los acontecimientos día a día, en presente, sin saber qué es lo que va a ocurrir:

Todo comenzó cuando recordé mi hámster en el subterráneo y tuve el impulso de escribir mis sentimientos e intentar explicarlos. Es extraño, nunca antes quise ponerlos en papel. Pero en ese momento, en cuanto escribí esa primera confesión, me pareció que había muchas otras cosas que tenían que ser examinadas y escritas – y ahora estoy nuevamente en eso. No sé adónde me está llevando. No es que esté pasando algo extraordinario. Pero siento que tengo que seguir (Swift, 1985: 39; la traducción es nuestra).

Sin embargo, Prentis se dirige a un “ustedes” público, a los lectores, y hace referencia, en este sentido, a la indiscreción que supone el contar cosas tan privadas a una audiencia desconocida, pero señala, al mismo tiempo, su imposibilidad de parar (72). Se presenta, así, como un narrador verborrágico, que necesita expresar sus sentimientos, sus

sensaciones, sus frustraciones. De esta manera, se produce un exceso de información que contrasta con los términos en los que la novela propone el ejercicio del poder, en tanto control de la información por parte de Quinn, el jefe, quien oculta datos o documentos a sus subordinados de forma constante. Ahora bien, el problema se planteará cuando Prentis descubra una posible conexión entre la figura de su padre y el caso en el que se encuentra trabajando: ¿hasta qué punto quiere Prentis saber la verdad sobre su padre? ¿quiere saberla incluso cuando esta podría involucrar una traición por parte de su padre, una confesión que lo transformaría de héroe en traidor?

La relación entre saber y poder se plantea de modo claro en la novela. Prentis desea el poder no solo para poder “mirar hacia abajo” a sus subalternos<sup>2</sup>, sino también porque busca, desesperadamente, “saber”, dejar de estar “a oscuras” (71). Él indica constantemente, hasta el momento de la revelación de Quinn acerca de la posible traición de su padre, que él quiere saber todo (146), quiere llegar a la verdad, que a veces no saber “puede ser un tormento” (118). Ahora bien, cuando, luego de la “confesión” del ocultamiento de información y de la posible traición de su padre, Quinn le pregunta a Prentis si quiere leer el informe faltante, si quiere saber realmente lo que pasó, Prentis responde que no sabe. Como señala Quinn, la “mejor posición”, la “más segura”, es no saber, pero el problema es que, una vez que se sabe, ya no es posible deshacerse de ese conocimiento, pero sí es posible hacer que otra gente no lo sepa, es posible administrar esa información de la vida de los otros, o destruirla (177). Así, se hace en un punto deseable ese no saber, esa “seguridad” que provee la oscuridad. Prentis, al recibir la opción, por parte de Quinn, de leer los documentos que acusan al padre de traidor, decide no leerlos: “Y entonces supe que quería permanecer en la incertidumbre. Quería estar a oscuras” (199).

La contraposición entre la verbosidad y el silencio ha sido interpretada por algunos críticos en relación con la falta de confiabilidad del narrador (Craps, s/f; Lea: 2005): en la lectura de la novela como *Bildungsroman*, se interpreta el “aprendizaje” de Prentis, quien termina afirmando cómo han mejorado las relaciones con su familia, y evocando una escena feliz con ellos en la playa, como un aprendizaje que tiene como resultado no un cambio en el ser sino, más bien, un cambio en la

---

<sup>2</sup> Quinn se sitúa con respecto a los subordinados en una suerte de panóptico desde el que ejerce su vigilancia: en una posición más alta, con paneles de vidrio a través de los cuales puede observar a sus empleados. La mirada y la vigilancia se vuelven, así, fundamentales en el ejercicio del poder.



comprensión de qué es lo que debe decir y qué es lo que debe callar. Desde esta perspectiva, Prentis, en realidad, lo que ha aprendido es a controlar la información.

Si todo secreto implica una relación de poder entre el que sabe y el que no sabe, el saber y el secreto promueven, en esta novela, una proliferación de espacios vacíos, de huecos, en los que la expectativa de que el saber sobre el padre genere un sentido en el presente se ve en realidad defraudada; por un lado, la develación del secreto no genera sentido, no “ilumina”, sino que, por el contrario, decepciona. Se prefiere, en un punto, no saber. Al mismo tiempo, hay, al igual que en el caso de *Time’s arrow*, un quiebre generacional, una fisura en la relación padre-hijo, tanto entre Prentis y su padre como entre el protagonista y sus hijos. La resolución del enigma no sirve para restituir la comunicación con su padre: no hay manera de que esa discontinuidad desaparezca, y Prentis sabe perfectamente que *hay cosas que no puede preguntar* (213).

## Conclusiones

En *Shuttlecock*, el secreto se transforma en cifra de aquello que se quiere y al mismo tiempo no se quiere saber: el protagonista lee obsesivamente la autobiografía del papá tratando de encontrar algo entre líneas, algo que no está dicho explícitamente. Si la búsqueda de resolución del secreto plantea en ambas novelas la expectativa de producir un sentido, “iluminar” el presente, en realidad aquello que produce el secreto son, por el contrario, huecos, espacios vacíos. En estas ficciones, entonces, se ironiza en torno a la Ilustración como modo de cuestionar los “frutos” de las categorías promovidas por la idea de progreso, pero se realiza también este gesto a partir de la instauración de la discontinuidad como opuesta a la línea continua del progreso.

Tanto en Swift como en Amis, el secreto se plantea como el eje en torno al cual se construyen personajes no éticos, el traidor y el médico nazi, el victimario. En este sentido, es posible pensar la productividad del secreto en estas ficciones en su vínculo con el límite de la representación pero no desde el lado de la víctima sino desde el del victimario: ¿hasta dónde es posible representar esta voz? Estas fisuras instauradas por el enigma implican, en el caso de Swift, una exploración en torno a las categorías del “héroe” y el “traidor”, mientras que en el caso de Amis puede pensarse en relación con el modo de representar el trauma desde la voz del victimario sin que ello implique su victimización.

Una de las preguntas en relación con estos escritores ingleses es por qué se genera este interés por la Segunda Guerra Mundial, por qué deciden tomar como objeto de sus ficciones la época del nazismo. Ante esta pregunta, Amis responde en una entrevista: “Es por mi origen ario que siento cierta responsabilidad por lo que sucedió. Ese es mi vínculo racial con los acontecimientos, no con las víctimas sino con los perpetradores”. Es posible pensar, pues, en una búsqueda de reflexión que intenta superar también el mito de la “Inglaterra salvadora”, que tiene como núcleo productivo precisamente la noción de “secreto”. Si en Swift resulta claro que se busca poner en cuestión el heroísmo inglés a partir de la figura del padre de Prentis, en el caso de Amis no es casual el hecho de que el médico nazi tenga un origen doble, inglés por parte de su madre y alemán por parte del padre. Esas rupturas son, en términos generacionales, también una forma de poner en tela de juicio el modo en que los “padres”, los antecesores, actuaron durante esta guerra, un modo de reflexionar en relación con el rol de Inglaterra en ella.

## Bibliografía

- Agamben, G. (2003) *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pretextos.
- Amis, M. (1992) *Time's arrow*, Nueva York, Vintage International [1991].
- Anelli, S. (2007) “Counterfactual Holocausts: Robert Harris’ Fatherland and Martin Amis’ Time’s Arrow”, en: *Textus*, Vol. 20, n° 2, pp. 407-432.
- Arendt, H. (1999) *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Taurus.
- Bauman, Z. (1997) *Modernidad y Holocausto*. Madrid, Sequitur.
- Craps, S. “Getting Rid of ‘Needless Painful Knowledge’: The Flight from Trauma in Graham Swift’s *Shuttlecock*”. Versión digital en: <http://www.victorianweb.org/neo/victorian/gswift/shuttle/sc1.html>
- Harris, G. (1999) “Men giving birth to new world orders: Martin Amis’s *Time’s arrow*”, en: *Studies in the Novel*, Vol. 31, n° 4, pp. 489-505.
- Huyssen, A. (2002) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, FCE.
- Lea, D. (2005) *Graham Swift*, Manchester: Manchester University Press.
- Martínez-Alfaro, M. J. (2011) “Where madness lies: Holocaust representation and the ethics of form in Martin Amis’ *Time’s arrow*”, en: *Studies in Literature*, Vol. 48, pp. 127-154.
- Swift, G. (1985) *Shuttlecock*, Nueva York, Washington Square Press [1981].