

## Víctimas y victimarios en *Shuttlecock*, de Graham Swift

Vera Helena Jacovkis

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

[vjacovkis@yahoo.com](mailto:vjacovkis@yahoo.com)

### Resumen

En la novela *Shuttlecock*, de Graham Swift, publicada en el año 1981, se yuxtaponen el presente de la narración, la década del '70, y el pasado, la Segunda Guerra Mundial, a través de la superposición que se establece en el texto entre el relato del narrador-protagonista, Prentis, y la lectura que va realizando él mismo, a lo largo de la novela, de la autobiografía escrita por su padre, héroe de la Segunda Guerra.

Así emerge como temática fundamental la cuestión del poder y el saber, tanto en la vida cotidiana de Prentis, en su relación con su familia y su jefe, como en el relato de la guerra elaborado por el padre del protagonista, a raíz del cual se ponen en cuestión las figuras de la víctima y el victimario así como las del héroe y el traidor. En los cruces y paralelismos entre pasado histórico y pasado personal, se desdibuja la distinción entre verdad y falsedad, víctima y victimario, héroe y traidor, y se propone una manera de repensar las relaciones de poder y la violencia en la vida cotidiana a partir de la reflexión acerca del peso del pasado en el presente.

### Abstract

*Shuttlecock* (1981), by Graham Swift, juxtaposes the present of the story, the seventies, and the past, the Second World War, by superimposing the main narration, told by Prentis –narrator-protagonist–, and the reading he performs of the autobiographic text written by his father, hero of the Second World War.

This way, the relation between power and knowledge emerges as a fundamental topic, as much in Prentis daily life –with respect to his family and his boss– as in the war narration elaborated by Prentis' father, in which the figures of the victim and the murderer and those of the hero and the traitor are questioned. Through the parallelisms and correspondences between personal and historical past, the distinction between truth and falseness, victim and murderer, hero and traitor becomes blurred, and the text proposes a way of rethinking the relations of power and violence in everyday life by considering the weight the past has in the present.

Las lecturas realizadas en torno a las novelas de Graham Swift dan cuenta generalmente de la centralidad que tiene la reflexión acerca de la historia en la ficción de este autor. La mayoría de dichas lecturas se focaliza en *Waterland* (traducida como *El país del agua*), publicada en 1983, y discuten acerca del concepto de “metaficción historiográfica” acuñado por Linda Hutcheon en relación con las ficciones posmodernas. Hutcheon, en *The Politics of Postmodernism* (1989), señala que aquello que caracteriza a las ficciones posmodernas no es el postulado del “fin de la historia”, como afirman algunos críticos, sino la puesta en tela de juicio de la posibilidad de una representación realista “ingenua” así como la idea de la obra de arte como autónoma y separada del mundo; en este sentido, la utilización de la parodia por parte de las metaficciones historiográficas no genera la destrucción de la historia sino su consagración y, simultáneamente, su puesta en cuestión, y esta es, precisamente, la “paradoja posmoderna”.

*Shuttlecock*, de 1981, es la segunda novela publicada por Swift, y la anterior a *Waterland*. En ella, el presente de la narración, la década del '70, se yuxtapone al pasado, la Segunda Guerra Mundial, a través de la superposición que se establece en el texto entre el relato del narrador-protagonista, Prentis, y la lectura que va realizando él mismo, a lo largo de la novela, de la autobiografía escrita por su padre, héroe de la Segunda Guerra, significativamente llamada de igual modo que la novela

que la enmarca, *Shuttlecock: the story of a secret agent*.

En el presente trabajo, analizaremos, a partir de los paralelismos que se establecen entre presente y pasado, cómo emerge en el texto la temática del poder en relación con el saber y cómo se ponen en cuestión, en relación con la historia, las figuras de la víctima y el victimario así como la del héroe y el traidor. Este desdibujamiento de las distinciones entre verdad y falsedad, víctima y victimario, héroe y traidor, se propone como una manera de evidenciar y cuestionar, al mismo tiempo, la producción de una verdad, en términos de Foucault, por parte del poder.

### Víctimas y victimarios

La novela *Shuttlecock* está narrada en primera persona por Prentis, narrador-protagonista, quien trabaja en el archivo de “dead crimes” de la policía de Londres, que se ocupa de casos no resueltos o cuya investigación ha sido abandonada por la muerte de alguna de las partes involucradas en ellos. Prentis desarrolla su relato fundamentalmente en torno a tres ejes: en primer lugar, en relación con su trabajo, él narra la tortura psicológica a la que es sometido por su jefe, Quinn, quien ejerce un control despótico sobre sus subordinados y les adjudica casos en los cuales siempre faltan documentos o información, volviendo imposible su resolución. En segundo lugar, Prentis relata su vida doméstica, caracterizada por la violencia psicológica, y en ocasiones también física, a la que él somete a su familia, a su esposa y a sus dos hijos. Por último, la narración de Prentis gira en torno a la figura de su padre, agente secreto en Francia durante la Segunda Guerra Mundial, y la lectura del libro que éste ha escrito, en el cual narra los acontecimientos vividos durante la guerra y cómo ha escapado del Château Martine, donde los nazis lo tenían prisionero, consagrándose así como héroe.

Si bien estos tres ejes se presentan separados al comienzo de la narración, será a partir de la figura del padre de Prentis como las tres dimensiones se entrelazarán. En relación con su vida familiar, el padre se presenta como un modelo que el protagonista nunca puede alcanzar: así, será una causa constante de frustración que lo llevará a acentuar, aun más, la violencia hacia su familia; con respecto a su trabajo, el padre emergerá como figura cuando Prentis comience a sospechar su conexión con el caso que se encuentra investigando, hasta que, finalmente, se revele la existencia de documentos que mostrarían al padre no como héroe sino, por el contrario, como traidor: el padre, prisionero en el Château Martine, no habría podido resistir la tortura de los nazis y habría delatado a sus compañeros para salvarse de la muerte.

El padre de Prentis, llamado simplemente “Papá” en la novela, ha sufrido dos años antes del comienzo del relato un colapso nervioso a raíz del cual ha quedado en un “coma silencioso”: internado en una institución psiquiátrica, no emite palabra, se encuentra “ausente” de toda comunicación. Desde ese momento, Prentis lee y relee el texto autobiográfico en el cual relata su trabajo como espía y, en particular, los capítulos que refieren el escape de la prisión donde lo tenían los nazis, intentando “encontrar” en el texto a su padre, buscando obsesivamente saber cómo era realmente la vida en esa prisión, la tortura a la que estaba sometido, y cuáles eran sus sentimientos.

El padre de Prentis se presenta como un modelo al que aspira el protagonista, pero el respeto que le genera no se basa tanto en sus cualidades como padre sino, más bien, en el ser, justamente, un héroe de guerra. Como señala Lea, se trata de un modelo paterno de “masculinidad hiperreal”: fuerte, agresivo, valiente y, por momentos, brutal (2005: 49). Así, el padre liga directamente a la figura paterna aquellas características que se presentan como propias de la autoridad, y es a través de la comparación con este modelo como Prentis se muestra como un fracaso en su vida familiar: sus constantes intentos de imponer respeto a sus hijos se ven frustrados por la percepción de la falsedad de su autoridad. Sus hijos no creen en esa fuerza que él intenta demostrar; por el contrario, lo ven como un hombre débil, que no merece su respeto.

Sin embargo, al mismo tiempo, la elevación a la categoría de héroe se genera, en la novela, a partir de la caracterización del padre como víctima: es la tolerancia al sufrimiento, el hecho de haber padecido “más allá del límite”, aquello que Prentis más admira y busca en ese modelo (Swift 1985:

106). De hecho, el nombre mismo del espía, Shuttlecock, apunta en parte a su condición de víctima: se trata del volante o plumilla, el proyectil que se utiliza para jugar al bádminton; este volante se caracteriza por su aerodinamia pero también por su fragilidad al recibir golpes, pues está hecho de plumas que se rompen fácilmente, por lo cual en un mismo partido los jugadores deben cambiar varias veces de volante. Hay entonces, ya desde la caracterización del padre, un juego entre su fortaleza y su debilidad,

La violencia se presenta asociada con el amor desde el comienzo de la novela, que se abre con el recuerdo de Prentis de su mascota de infancia, un hámster: “Sabes, yo solía torturar a mi hámster. No era que quería jugar con él, o entrenarlo, o estudiar su comportamiento. Lo torturaba. No al comienzo. (...) Pero un tiempo después de la llegada de Sammy descubrí que esta criatura que amaba y compadecía estaba también a mi merced.”<sup>1</sup> (6).

Esta conexión entre el amor y la violencia se repite, asimismo, en la relación del protagonista con sus hijos, Martin y Peter, al recordar cómo los bañaba cuando eran niños mientras pensaba: “Ahora están a mi merced” (149), y también en su relación con Marian, su esposa, al recordar sus primeras relaciones sexuales: “Me sorprendió su pasividad y la manera en que su cuerpo se ofrecía completamente en sacrificio a mí. Supongo que eso es lo que pasa en el amor: uno desnuda su pecho y dice: estoy en tus manos.” (149). Así, en la entrega total que implica el amor está latente la posibilidad de una violencia infinita y el amante se presenta como víctima indefensa, sacrificial.

Ahora bien, si Prentis es brutal con su familia, es, por otro lado, víctima de las constantes manipulaciones de Quinn, su jefe. El poder que éste ejerce en la oficina se basa, en primer lugar, en la administración de la información: en cada caso que Prentis y sus pares deben investigar reina la sensación permanente de que faltan documentos, de que Quinn está ocultándoles parte de la información, pero al confrontarlo o pedirle los documentos faltantes, el resultado es siempre una negativa y la frustración de dejar un caso más sin cerrar, sin resolver; pero no es este el único eje de tortura: al mismo tiempo, son también los momentos de bondad de Quinn, la ambivalencia entre su maldad y su benevolencia, aquello que genera desconcierto en el protagonista. De hecho, en las primeras páginas de la novela, Quinn le anuncia que va a ser ascendido, que va a reemplazarlo en su puesto. Este gesto “benévolo” de Quinn provoca una profunda confusión en Prentis, que no comprende cuál es, entonces, el rostro “real” de su jefe, y llega a pensar, de forma paranoica, que Quinn está jugando con su mente, que esta ambivalencia entre su bondad y su maldad forma parte, precisamente, de la tortura psicológica a la que lo somete: “Parado junto a su escritorio, hizo un delicado gesto con la mano, casi de mago, como barriendo, alisando una rugosa superficie imaginaria. Su cara cambió, se relajó y se puso esa vieja máscara de benevolencia (¿o la máscara acababa de ser retirada?). Pensé: esto es una locura también.” (90).

El juego entre la máscara y el rostro real está también presente en su propio comportamiento con su familia: él es ante Martin, el mayor de sus hijos, un tirano, autoritario y violento; sin embargo, Prentis descubre que Martin a menudo lo observa a escondidas cuando vuelve del trabajo y sabe que su hijo ha visto su rostro “real”, aquél que cada persona tiene “cuando piensa que nadie la mira” (93), sabe que Martin lo ha visto como “una figura que se arrastra, medio enloquecida; una figura que difícilmente merece su estima” (95), y sabe también que ha visto el brusco cambio, el intento de disfrazarse y pretender ser otro, al darse cuenta de su presencia.

Así, la “máscara” y el “rostro real” se confunden: ¿es Prentis autoritario, violento, o es simplemente un fraude, un hombre débil, sin autoridad? Es esta ambivalencia entre la agresividad y la frustración permanente aquello de lo que la figura del padre se vuelve espejo al revelarse la posibilidad de su traición, de que haya cedido a la tortura de los nazis para salvarse y haya, entonces, confesado.<sup>2</sup>

1 La traducción de los fragmentos citados es nuestra.

2 Quinn señala, en este sentido, la difícil distinción entre “traicionar” y “quebrarse”: “Nada es seguro, nada es claro. Si no ‘habla’, los alemanes lo matarán. Si habla, ¿lo matarán de todas maneras? (...) Si habla, ¿hará eso alguna diferencia, en ese punto, al curso de la guerra? ¿Es una sí, de hecho, no tiene consecuencias? Y además, por otro lado, si *no* traiciona, eso podría marcar una diferencia muy real –entre su propia vida y muerte. Él tiene toda esta angustia mental,

El padre, el falso héroe, refleja entonces la ambigüedad en la que vive Prentis en relación con su trabajo y en relación con su familia, la tortura psicológica permanente a la que somete él a su familia y Quinn a él mismo. Pero se trata de una ambigüedad que se encontraba ya, desde el comienzo, en la figura del padre como héroe / víctima de los nazis, y que se vuelve a encontrar, de forma invertida, en la ambivalencia propuesta también por el padre entre el héroe y el criminal. Dice en uno de los fragmentos de su texto autobiográfico:

A veces me he preguntado si esta era una sensación particular de un agente encubierto –sin su uniforme absolvedor– la sensación de ser menos un espía que un criminal. En este rol, los momentos de guerra y los de paz se confunden. ¿La vida civilizada oculta los instintos de guerra? No lo puedo decir. (60)

La violencia destinada a proteger se confunde con la violencia que busca el sufrimiento del otro. También Quinn se hace eco de esta reflexión al señalar: “¿No es extraño cómo uno comienza queriendo proteger a alguien y luego, por esa misma razón, termina torturándolo?” (180); y es precisamente esta conexión aquella que realizaba Prentis al ligar el amor con la tortura en relación con su hámster y su familia. Finalmente es el propio Prentis quien se identifica simultáneamente tanto con los torturadores de su padre como con su padre mismo, al preguntarse por qué está tan obsesionado con su padecimiento en la prisión: “¿Por qué necesito saber estas cosas, escudriñar a escondidas en el sufrimiento de mi padre? ¿Para convertirme en uno de sus torturadores? ¿Para convertirme en papá?” (146).

### Saber y poder

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. (39)

Sin embargo, Prentis se dirige a un “ustedes” público, a los lectores, y hace referencia a la indiscreción que supone el contar cosas tan privadas a una audiencia desconocida, pero señala, al mismo tiempo, su imposibilidad de parar: “Sabén –pero ahora voy a hablar de cosas muy íntimas, cosas muy privadas, pero no importa, me metí en esto yo mismo cuando comencé estas páginas–, ha pasado un largo tiempo desde la última vez que experimenté con Marian eso que llaman ‘éxtasis’ o ‘realización’”. (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, precisamente, con los términos en los que la novela propone el ejercicio del poder, en tanto control de la información.

La relación entre saber y poder se plantea, en este sentido, muy claramente en la novela. Prentis desea el poder no sólo para poder “mirar hacia abajo” a sus subordinados,<sup>3</sup> sino también porque busca, desesperadamente, “saber”, dejar de estar “a oscuras”:

Quería su trabajo. Quería sentarme en su silla de cuero. Quería mirar hacia abajo, como él, a través de su panel de vidrio, a los subordinados con los que alguna vez trabajé al lado. Y

---

sumada al confinamiento y... la tortura.” (190).

3 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.

sin embargo me parecía (y todavía me parece) que lo que quería no era tanto el ascenso en sí mismo como estar en una posición en la que sabría; en la que ya no sería la víctima, el inocente, en la que ya no estaría a oscuras. (71)

Prentis 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). Quinn propone, entonces, una prueba, un “rito de iniciación”, a través de la exposición a un saber, a una verdad. Quinn se pone, en este rito de iniciación, al mismo nivel que Prentis,<sup>4</sup> o, directamente, se invierten los roles: es la iniciación de escuchar la confesión de Quinn aquello que constituye el rito de pasaje a la posición de poder. Se trata, sin embargo, de una confesión ambigua, pues Quinn se “confiesa” pero sin creer realmente que haya “pecado”: “Ves, aquí estoy, confesándome como un pecador, pero la verdad es que –estoy hablando en círculos, lo sé– no estoy convencido de haberme equivocado.” (181)

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. En este sentido, el poder de Prentis se funda sobre un no querer saber: es un poder basado no sólo en contar con la información, sino en el contar con un exceso de información. Es saber, incluso, lo que no se quiere saber. 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.<sup>5</sup> 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). Asimismo, cuando Quinn le pregunta si estuvo mal al ocultarle la información, Prentis responde: “No lo sé –dije con firmeza. Me pareció que era una respuesta que daría, audazmente, una y otra vez por el resto de mi vida.” (200).

Ahora bien, la contraposición entre la verborragia y el silencio ha sido interpretada por algunos críticos en relación con la falta de confiabilidad del narrador (Craps 2003; Lea 2005): en efecto, 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 comprensión de qué es lo que debe decir y qué es lo que debe callar. Así, desde esta perspectiva, Prentis, en realidad, lo que ha aprendido es a controlar la información.

En este sentido, siguiendo a Foucault (1976; 1980; 1990), es posible pensar no simplemente en un aprendizaje de “control de información”, de aprender a callar, sino de “producción de verdad”. Como señala Foucault, debe pensarse el poder en términos no negativos, de represión, exclusión, rechazo, sino en términos positivos, de producción de ámbitos de objetos y rituales de verdad. Por un lado, hay un juego permanente en relación con el saber, en términos de que quien tiene la información sabe hablar o callar, es quien tiene el poder; pero al mismo tiempo, el poder se ejerce en tanto producción de esa verdad. Es, pues, esta verdad producida por el saber aquello que, en definitiva, se pone en cuestión en la novela a través de la ambivalencia entre las figuras de la víctima y el victimario, el héroe y el traidor, la verdad y la falsedad.

4 Desde el punto de vista espacial, esto se expresa en la expectativa frustrada de Prentis al llegar a la casa de Quinn para escuchar la verdad: si bien el protagonista espera que su jefe esté esperándolo a la distancia, mirándolo desde arriba, el recibimiento de Quinn es, por el contrario, en ropa informal, con una regadera en la mano, en el jardín, al mismo nivel que Prentis. (172)

5 No sólo en términos del deseo de no saber, sino también porque funciona como una protección para los débiles, para las víctimas: cuando el papá se escapa “escondido por la oscuridad”, señala que desde entonces ha llegado a la convicción de que “los bosques y los árboles están siempre del lado del fugitivo y de la víctima, nunca del lado del opresor”. (164)

La incertidumbre que se plantea como deseable contamina el texto, y se corresponde con lo “borrosos” que son los capítulos finales del texto del padre de Prentis (137, 188), para poner en tela de juicio las categorías del héroe y el traidor, de la víctima y el victimario, de la verdad y la falsedad, y este desdibujamiento de los límites entre las categorías propone, así, la puesta en cuestión de la producción de una verdad por parte del poder. El narrador-protagonista advierte, hacia el final de la novela: ¿cómo sabemos que no ha inventado todo, que no es todo parte de su imaginación? (209).

## Corpus

Swift, G. *Shuttlecock*. Nueva York: Washington Square Press, 1985.

## Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Traducción de Antonio Gimeno Cuspina. Valencia: Pretextos, 2003a.

\_\_\_\_\_. *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2003b.

Bedggood, Daniel. “(Re) Constituted Pasts: Postmodern Historicism in the novels of Graham Swift and Julian Barnes”. En: Acheson, J., y S. Ross. *The contemporary British novel*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

Bényei, Tamás. “The novels of Graham Swift”. En: Lane, R., R. Mengham y P. Tew. *Contemporary British Fiction*. Cambridge: Polity Press, 2003.

Craps, Stef. “Getting Rid of ‘Needless Painful Knowledge’: The Flight from Trauma in Graham Swift's *Shuttlecock*”. En: *The Victorian Web* (en línea), 2003. Disponible en Internet: [www.victorianweb.org/neovictorian/gswift/shuttle/sc1.html](http://www.victorianweb.org/neovictorian/gswift/shuttle/sc1.html)

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI, 1976.

\_\_\_\_\_. *Microfísica del poder*. Traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Madrid: La Piqueta, 1980.

\_\_\_\_\_. *Tecnologías del yo*. Traducción de Mercedes Allendesalazar. Barcelona: Paidós, 1990.

Hutcheon, Linda. *The politics of Postmodernism*. Londres: Routledge, 1989.

Lea, Daniel. *Graham Swift*. Manchester: Manchester University Press, 2005.