



¿Ver para creer? Fotografía y memoria de la violencia en *Out of this World*, de Graham Swift

Vera Helena Jacovkis¹

Universidad de Buenos Aires
verajota@gmail.com

Resumen: *Out of this World*, de Graham Swift, propone una reflexión en torno a la memoria y su relación con la fotografía. Harry, uno de los protagonistas del texto, es un ex fotoperiodista que, a lo largo de su carrera, ha testimoniado a través de imágenes la Segunda Guerra Mundial, los juicios de Nuremberg, el conflicto de Chipre, Vietnam, y que deja su profesión cuando su padre muere en un atentado terrorista del IRA.

La novela, dividida en fragmentos desiguales narrados principalmente por Harry y por Sophie, su hija, problematiza los usos políticos de la fotografía. Las fotos se constituyen como huellas, índices de la violencia pasada que marcan el texto y proponen una reflexión crítica sobre el lugar de las imágenes en relación con la memoria, pero también sobre el lugar del testigo como víctima/espectador de la violencia.

Palabras clave: Memoria – Violencia – Fotografía – Literatura inglesa – Testimonio

Abstract: *Out of this World*, by Graham Swift, proposes a reflection on memory and its relation to photography. Harry, one of the protagonists of the text, is a former photojournalist that through images has been witness to the Second World War, the Nuremberg trials, the conflict in Cyprus, Vietnam, and who gives up his job when his father dies in a terrorist attack by the IRA.

The novel, divided in uneven fragments narrated mainly by Harry and Sophie, his daughter, questions the political uses of photography. The photos become traces, indexes of a past violence that mark the text and propose a critical reflection on the place of images in relation to memory, as well as the place of the witness as victim/spectator of violence.

Keywords: Memory – Violence – Photography – English Literature – Testimony

¹ **Vera Helena Jacovkis** es Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires y Magister en Sociología de la Cultura y el Análisis Cultural por la Universidad Nacional de General San Martín. Actualmente lleva adelante una investigación doctoral en Literatura en la Universidad de Buenos Aires, centrada en las representaciones de la violencia y la vida cotidiana en la literatura británica de la década del ochenta. Además se desempeña como docente en el nivel terciario y en el área de español para extranjeros.



“La construcción de la memoria social es el resultado de memorias en pugna, de luchas políticas por la validación de determinados relatos en desmedro de otros. Por eso, como ya se ha dicho hasta el cansancio, las memorias son siempre plurales ya que comportan interpretaciones múltiples de lo vivido pero, sobre todo, de sus significados para la acción presente, es decir, para la política. Al conectar la experiencia del pasado con la actual, la acción pasada con la presente, las prácticas de la memoria son acto y ejercicio compartido, donde la reflexión teórica o académica es sólo una de sus muchas dimensiones.”

Calveiro “Apuntes” 1

Ficción y memoria

Existen formas de violencia que tienden a leerse en términos de violencia excepcional. La discusión en torno al lugar de los campos de concentración en la historia conlleva una reflexión acerca de la singularidad de estos hechos en tanto acontecimiento límite. Ante interpretaciones que afirman la imposibilidad de representar Auschwitz, se levantan filósofos y teóricos como Georges Didi-Huberman o Giorgio Agamben a indicar, por el contrario, la necesidad de explorar estos fenómenos desde la historia, como un modo de evitar que vuelvan a repetirse. En esta exploración cumple un rol fundamental la memoria, por los usos políticos que tiene (Calveiro “Usos políticos”, “Apuntes”).

En las décadas de 1970 y 1980 se produce un resurgimiento de las novelas que se articulan en torno a la memoria en el Reino Unido así como en otros países, que viene de la mano del giro que caracteriza al período (cfr. Robinson; Bradbury; Mengham y Tew; Lane et al.; Bradford). Como postula Andreas Huyssen, si el comienzo del siglo XX favoreció el futuro sobre el pasado y el presente, en las décadas recientes ha habido una vuelta al pasado que ubica a la “memoria” como preocupación central en el campo cultural y político (13). Este giro tiene en su centro la problemática de la violencia y las



huellas que deja. Como indica Pilar Calveiro, la politicidad de la memoria “se encuentra menos en las claves de interpretación del pasado que en su articulación con las relaciones de poder y las luchas políticas que se libran en el momento de la enunciación” (“Apuntes” 1). El tiempo propio de la memoria es el presente, no el pasado. *Out of this World*, novela que se analiza en este trabajo, pero también otras del período en cuestión (*A Pale View of Hills*, *Time’s Arrow*, *Shuttlecock*, *The Remains of the Day*), se proyectan sobre el pasado desde un presente en el que se trata de pensar cómo y para qué recordar eventos traumáticos como los que signaron el siglo XX.

La novela de Swift se sitúa en 1982 y está compuesta por treinta y cinco fragmentos narrados por diferentes personajes en primera persona. La gran mayoría está a cargo de dos de los protagonistas de la novela: Harry, un ex fotógrafo de guerra, y su hija Sophie. Hay solamente dos partes que no son narradas por ninguno de ellos dos, ambas hacia el final de la novela. Una tiene como narrador a Joe, el marido de Sophie, y la otra a Anna, la esposa muerta de Harry, madre de Sophie. En cada fragmento, los personajes narran recuerdos y reflexionan sobre el presente. Se propone así la historia de una familia como clave para leer el siglo XX, un periodo marcado por la violencia: la primera y la segunda guerras mundiales, Vietnam, el conflicto en Chipre, el terrorismo del IRA.

El propósito de esta investigación es explorar cómo se concibe la construcción de una memoria a partir del trabajo con las imágenes, con la teoría acerca de la fotografía de guerra. La fotografía es a la vez causa y efecto del trauma, pero es también, por este mismo motivo, la clave para plantear la posibilidad de comprender o de elaborar los acontecimientos violentos, en particular porque, en la continuidad que establece como índice entre el pasado y el presente, supone necesariamente una memoria crítica que lleva a repensar nuestra cotidianeidad.



La visión del horror

En primer lugar, entonces, las imágenes adquieren relevancia como impresión del recuerdo, como testimonio, a partir del eje de la fotografía y, en particular, la fotografía de la violencia. Durante mucho tiempo, Harry trabajó como fotoperiodista en zonas de conflicto. Fue testigo de la Segunda Guerra Mundial y los juicios de Nuremberg. Cubrió la apertura de los campos de concentración, Argelia, Congo, Chipre, Vietnam. Finalmente, es también testigo del atentado del IRA contra su padre en 1972, día en el que deja su profesión y, además, ve por última vez a su hija Sophie. Los fragmentos se construyen en torno a diversos enigmas: ¿por qué Sophie no quiso ver más a su padre? ¿Por qué Harry decidió, ese día, dejar su profesión? La memoria de los protagonistas construye diversos recorridos a lo largo del texto mostrando huecos en la narración, núcleos problemáticos. Hacia el final, el lector se entera de que, el día del atentado, Sophie vio, en el momento inmediatamente posterior a la explosión, a su padre tomando una fotografía.

Harry sostiene, en numerosas ocasiones, la tesis de la fotografía como fragmento de lo real y, por lo tanto, objetiva. El propósito de la fotografía debe ser mostrar lo que la gente no puede ver:

Lo que no se puede ver porque está muy lejos y solo el ojo de la cámara puede acercarte. O lo que no se puede ver porque pasa tan rápidamente o tan cruelmente que no hay tiempo ni deseo de ver, y solo la cámara puede mostrarte cómo es mientras todavía está pasando (Swift 55; todas las citas de este texto son traducciones nuestras).

En tanto se trata de captar ese fragmento objetivo de la realidad, la fotografía debe alejarse de la obra de arte, debe evitar la belleza, la composición, los símbolos, la retórica, pertenecientes al ámbito de la pintura, para abrir el obturador cuando todos quieren cerrar los ojos (92; 106). Es por eso que el fotógrafo debe entrometerse: es el poder de intrusión aquello que da valor y actualidad a la fotografía según Harry (117).

No obstante, la creencia de Harry en la transparencia de la fotografía cambia con los años. Una noche, dice Harry, se da cuenta de que “los tiempos



han cambiado”, de que ahora está “primero la cámara, luego el evento”, y de que todo el mundo está “esperando para ser convertido en fotografía” (13). En 1982, fecha del presente de la narración, Harry piensa en la guerra de las Malvinas como una “guerra de exhibición” (185). La fotografía parece reemplazar la realidad, volverse su sustituto. Harry retoma, así, las tesis posmodernas en torno a la noción de “simulacro”, tan presentes en la década de 1980. De esta forma, si bien parecen oponerse las dos concepciones de Harry, el presupuesto sobre el que se sostienen ambas es el mismo: si la foto es reflejo exacto objetivo, se vuelve sustituto de la realidad y, por lo tanto, puede reemplazarla. Ante el pedido de Jenny, la joven novia de Harry, de que saque una fotografía de un paisaje, la respuesta de Harry es: “Pues, si es hermoso, ¿por qué fotografiarlo? Si tenés la realidad, ¿quién necesita la fotografía?” (55-56). El original vuelve innecesaria la copia y, de la misma manera, la copia exacta vuelve redundante el original: “Cuando registrás algo, cuando hacés un simulacro de eso, ya has decidido en parte que vas a perderlo” (55).

Sin embargo, el texto desmiente las afirmaciones de Harry en torno a la imagen. La foto no es un fragmento objetivo de la realidad, sino un recorte que implica necesariamente un punto de vista, tal como se puede ver en la construcción del texto como tejido de perspectivas. La estructura de la novela se hace a partir de la yuxtaposición de voces, que seleccionan diferentes acontecimientos y, en muchos casos, muestran los mismos sucesos desde distintos puntos de vista.

Butler señala, en *Marcos de guerra*, el caso de las fotografías de Abu Ghraib como eje para plantear el problema del lugar del fotógrafo como espectador de la escena. Butler sostiene el rol activo del fotógrafo en cada toma, en la medida en que es el que elabora la perspectiva y, por lo tanto, está inmerso en la fotografía validando un punto de vista (Butler 98). Además, postula Butler, ya desde el momento en que el Departamento de Defensa decide qué imágenes de la guerra mostrar y cuáles no se hace un recorte y, por lo tanto, se establece un límite en el campo de percepción, y se ilustra así



el poder del estado de “ratificar lo que se va a llamar realidad” (99). En la novela de Swift, Harry mismo confiesa este recorte, las restricciones impuestas por el gobierno a los periodistas, que incauta una serie de imágenes porque “no eran el tipo de fotografías que tenían en mente” (Swift 105). La cuestión es doble. Qué se ve y qué no se ve, pero también qué se hace ver, qué se perpetúa a la vista, y qué no se debe ver: “La mitad de mis fotos fueron quemadas, por supuesto. No se supone que veas, y menos aún que registres [put on visual record], esas cosas” (49, en cursivas en el original).

La noción de “simulacro” que instala Harry desde su crítica al poder de la imagen de crear una realidad lo acerca, como ya señalamos, a teorías posmodernas de fuerte impacto en la década de 1980. Varios críticos se hacen eco de esta tesis sosteniendo que en la novela “solo tenemos historias” (Widdowson 57), que siempre hay otra imagen debajo de la fotografía, y no es posible entonces llegar más allá de las narrativas que constituyen la novela: “Todo lo que queda es el sentido de la potencia de las ‘historias’ y la sospecha de que todas las narrativas proclaman ‘registrar’ la realidad”, postula Widdowson (59). Se cae entonces en la tesis opuesta, complementaria en un punto de la anterior: en la medida en que la fotografía no es objetiva, en la medida en que es siempre subjetiva, solo tenemos lecturas sin posibilidad de anclaje en la realidad.

Efectivamente, como indicamos, la estructura del texto promueve una proliferación de voces que pone en cuestión la posibilidad de una versión única de los acontecimientos. No obstante, y aquí el texto pone en tela de juicio nuevamente las palabras de Harry, este tejido de visiones no impide que haya una referencia concreta y real a la historia, a lo sucedido. A pesar de que no sea posible llegar a una lectura única, esas diferentes perspectivas no impugnan la relación entre la representación y la realidad.

Un ejemplo paradigmático para pensar esta cuestión es la historia de cómo Robert, el padre de Harry, perdió su brazo al levantar una granada en la Primera Guerra Mundial y se convirtió, así, en un héroe de guerra. La hipótesis esbozada por Harry en sus reflexiones es que, en realidad, Robert



no estaba intentando salvar a su superior de la explosión (como difundió la historia oficial), sino que había tenido un impulso suicida al enterarse de que su esposa acababa de morir dando a luz a Harry. Si bien este ejemplo apuntaría a la imposibilidad de saber qué fue lo que ocurrió, hay una huella que no se puede borrar: la prótesis del brazo. Es posible permanecer en la incertidumbre en torno a los sucesos, pero esa violencia deja una marca, un índice, una señal en el cuerpo que muestra el límite de la posibilidad de simulacro y que no es una cuestión de perspectivas.

El “esto ha sido”, que Roland Barthes presenta como la característica central de la fotografía (149), instauro la imagen como índice. En este sentido, la imagen no amenaza con reemplazar la realidad, no es metafórica, sino que apunta a ella, es metonímica. La fotografía nos presenta la evidencia de que ese original va a perecer, pero lo hace en tanto índice, huella, y no en tanto sustituto.

Como señala Anne-Laure Fortin-Tournès, hay en la novela numerosos índices de la violencia, que funcionan en muchos casos a partir de la ausencia. Ausencia del brazo, en el caso de la prótesis del abuelo (75-76). El texto muestra sus huecos también en el uso de paréntesis, en las frases cortadas, amputadas, incompletas. Sophie intenta recordar el momento de la explosión de la bomba pero no consigue completar la frase:

Porque no lo creés. No creés que un momento – y después – porque no creés que eso puede haber pasado. Así que sigue pasando. Hasta que lo creés. ¿Cómo puedo decirte lo que no creo? ¿Qué querés que diga? Estuve ahí. Escuché. Vi. En el lugar. ¿En qué ayuda eso? (Swift 109).

Las huellas de la violencia, el trauma y el secreto invaden los textos bajo la forma de la imagen. La visión construye el trauma y este retorna también de este modo. Lo visual deja entonces una marca: visibiliza la violencia. Como indica Michael Morel, las “mejores” fotos tomadas por Harry como fotógrafo de guerra son objeto de la publicación *Aftermaths*, cuyo nombre alude a las secuelas y consecuencias de los acontecimientos, sobre las que Harry vuelve una y otra vez (21).



La banalidad del mal

Por un lado, entonces, la foto es una forma visual del testimonio. Como tal, afirmamos, es importante porque, desde la perspectiva de Harry, muestra lo que está fuera del campo de visión, o lo que es tan terrible que no se puede mirar directamente. Ahora bien, cuando Harry se encuentra como corresponsal de los juicios de Nuremberg, se vislumbra una opción más: las imágenes deben mostrar también aquello que no se quiere ver, en tanto constituye el horror en el núcleo de la vida cotidiana. Se trata, entonces, de un instrumento para mostrar una realidad que tiende a invisibilizarse.

En el texto se pone en escena la compleja relación entre la *banalidad del mal* de Hannah Arendt (368) y la excepcionalidad. Arendt señala que, desde el punto de vista de la psiquiatría, Eichmann era un hombre “normal”, y ni siquiera era un fanático antisemita (46). Sobre esos pequeños personajes corrientes como Eichmann se construye la violencia excepcional que supuso Auschwitz. De hecho, Arendt señala que en el nazismo no se toleraban impulsos sádicos. Se expulsaba en general de las organizaciones a aquellos que mostraban experimentar un placer físico al cumplir con su misión (156). Desde el punto de vista de los sujetos, entonces, los nazis no son monstruos, son seres cotidianos. Desde el punto de vista de la temporalidad, estos seres de todos los días repiten además las mismas pequeñas acciones que constituyen el engranaje del campo de concentración. Pero en esas acciones perpetradas mecánicamente, “siguiendo órdenes”, como repite una y otra vez el acusado, reside precisamente la excepcionalidad del nazismo. Como indica Arendt, los jueces de Eichmann se ven ante “el dilema entre el execrable horror de los hechos y la innegable insignificancia del hombre que los había perpetrado” (85).

El deber que Harry asume es dejar constancia de ese instante en que el horror se vuelve rostro cotidiano; o su contraparte: descubrir el horror en lo cotidiano. En este sentido, la construcción del texto propone, a partir de la memoria, una continuidad en relación con la violencia a lo largo del siglo XX.



Como afirma Craps, Harry viaja a Nuremberg deseando ver monstruos, como parte de lo que LaCapra llama una narrativa “redentora”. Dicha narrativa implica que con estos juicios, con el castigo, se termina el horror del nazismo, porque se presenta este período como un paréntesis en la historia (Craps 300). El problema es que Harry, en Nuremberg, se ve obligado a contradecir estos presupuestos, porque no encuentra monstruos en Nuremberg. Lo que encuentra, señala, es una colección de hombres sosos y anodinos (Swift 101-102). No la excepcionalidad, sino, por el contrario, la cotidianidad, y esto es lo que Harry intuye que tiene como deber mostrar:

Pensé: ¿Qué es entonces lo que debo capturar? Y ahí me di cuenta. Es esta normalidad [ordinariness] lo que tengo que capturar. Esta terrible normalidad. El hecho de esta normalidad. Tengo que mostrar que los monstruos no pertenecen a las cómodas fábulas. Que las peores cosas son perpetradas por gente que nadie identificaría en una multitud (Swift 102).

Recuperar la memoria de estas violencias excepcionales implica necesariamente una puesta en cuestión de la “normalidad” de ciertas formas de violencia. La memoria traumática pone en crisis así estas construcciones del presente en las que la violencia pierde su impacto para volverse moneda corriente. Por un lado, lo hace a través del recuerdo de formas de violencia extrema que funcionaron de manera “normal” en determinados períodos históricos, que se encontraron dentro de los márgenes de aceptabilidad. Por otro lado, por el necesario cuestionamiento sobre el presente y las huellas de esta violencia, así como la posibilidad de que se normalicen e invisibilicen también determinadas formas de violencia existentes.

El gesto es, entonces, doble. En primer lugar, a partir de la idea de la banalidad del mal, la violencia extraordinaria se sitúa como núcleo de la violencia cotidiana. Toda violencia ordinaria contiene un núcleo excepcional, demuestra Agamben en relación con los campos de concentración en *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. El poder soberano, señala este autor, se constituye siempre en su posibilidad de suspender la ley y, por lo tanto, se define como aquel que se encuentra siempre en el umbral entre la ley y la



excepción. La modernidad es, desde su perspectiva, el espacio de la biopolítica, donde la excepción prima por sobre la regla, y por eso el campo de concentración, la suspensión de la ley, se erige en su teoría como *nomos* de la modernidad.

En segundo lugar, la violencia del presente se establece a partir de una línea de continuidad con la violencia pasada trazada desde la memoria. Esta última se vuelve así instrumento no solo de la reflexión acerca de los sucesos históricos violentos, sino también, y sobre todo, reflexión acerca de la violencia presente. Se reivindica la importancia de la palabra, de la memoria, a pesar de las dificultades que supone en tanto visión parcial. Si bien no existe una “imagen total”, apunta Didi-Huberman, aun así es necesario contar con imágenes, aunque sean incompletas, fragmentarias (58-59). Es un gesto político.

De ahí la crítica de Sophie a otra forma de violencia en relación con el presente, que es aquella impulsada por Estados Unidos: la violencia de la amnesia. En una prosa de ritmo poético, Sophie caracteriza Estados Unidos, lugar donde vive en el presente de la acción, como “el nuevo mundo”:

La tierra de las memorias canceladas. La tierra sin pasado.

(...)

La tierra de la amnesia. Y la tierra de la pistola.

(...)

Este estilo de vida americano tan debatido es difícilmente sorprendente, ¿no? Ya que América fue construida sobre memorias mal reprimidas, por gente en fuga.

(...)

La tierra de la violencia, la tierra de la pistola (Swift 16-17).

No se trata de confiar plenamente en la cámara: es preciso desconfiar y tener en cuenta la violencia que, en muchos sentidos, conllevan las fotografías. Pero a pesar de esa desconfianza (o para mantenerla), es necesario contar con esas fotos y esos testimonios.



Conclusiones

La novela juega con el saber del lector, con su capacidad de leer entre líneas, y por lo tanto la fragmentación de las imágenes se vuelve productiva, en tanto genera la posibilidad de interpretar y de comprender. A partir de los huecos en la narración, los no dichos y los secretos se le da un lugar fundamental al espectador/lector. Si bien es importante aquello que se ve, el texto evidencia la relevancia de lo no visible, de lo borrador, que significa por su ausencia. El secreto circula generando escritura; como en un policial, el enigma, las dos grandes preguntas (¿por qué Harry dejó de creer en el poder de la fotografía como testimonio? ¿Por qué su hija dejó de hablar con él?) funcionan como motor del relato. Así, si bien se sostiene en el texto que es necesario mostrar (ver para creer), el texto oculta: la memoria se construye sobre lo dicho pero también sobre lo no dicho. La fotografía, como recorte de escena, como selección y marco, a pesar de ser fragmentaria, o precisamente por esto, muestra su productividad. El vacío de información no obtura la comprensión, sino que la posibilita también.

A su vez, la construcción de la memoria funciona como una manera de problematizar formas invisibilizadas de la violencia en el presente, al establecer continuidades posibles a partir de la indicialidad. Si en el texto la imagen/fotografía se imprime de forma traumática en la memoria, es también el poder de visión el que puede, desde la distancia que instaaura, servir para procesar, entender, interpretar. La memoria como base para la mirada crítica supone una distancia y a la vez una cercanía, un alejamiento de los acontecimientos pero a la vez una continuidad, que habilitan, así, la reflexión.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pretextos, 2003.



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

- Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén*. Madrid: Taurus, 2006.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Butler, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México: Paidós, 2010.
- Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE, 2002.
- Bradbury, Malcolm. *The Modern British Novel: 1878-2001*. Harmondsworth: Penguin Books, 2001.
- Bradford, Robert. *The Novel Now. Contemporary British Fiction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- Calveiro, Pilar. "Los usos políticos de la memoria". *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, 2006. 359-382
- Calveiro, Pilar. "Apuntes sobre la tensión entre violencia y ética en la construcción de las memorias políticas." *Tonoarafías conflictivas. Memorias, espacios y ciudad en disputa*. Durán, Valeria y Anne Huffschmid. Buenos Aires: Nueva Trilce, 2012. CELS. Web.
- Craps, Stef. "Cathartic Fables, Fabled Catharses: Photography, Fiction and Ethics in Graham Swift's *Out of this World*". *European Journal of English Studies* 7. 3 (2003): 293-309.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Fortin-Tournès, Anne-Laure. *Les figures de la violence dans la littérature britannique contemporaine: Martin Amis, Ian McEwan, Graham Swift*. Université de la Sorbonne Nouvelle. Tesis de doctorado. 1998.
- LaCapra, Dominique. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- Lane, Richard et al. *Contemporary British Fiction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- Mengham, Rod y Philip Tew, eds. *British Fiction Today*. Londres: Continuum, 2006.



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

Morel, Michael. "Out of this World: Le Romancier, pourvoyeur d'images malgré lui". *Graham Swift ou le temps du récit*. Michael Morel et al. Paris: Editions Messene, 1996. 19-27.

Robinson, Alan. *Narrating the Past. Historiography, Memory and the Contemporary Novel*. Londres: Palgrave MacMillan, 2011.

Widdowson, Peter. *Graham Swift*. Reino Unido: Northcote House, 2006.

Corpus

Swift, Graham. *Out of this World*. Londres: Picador, 1997.