

Lunds universitet

Språk- och litteraturcentrum

Tutor: Christian Claesson

## El collage ekphrástico en *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez

Kandidatuppsats

VT 2012

Autora: Azucena Castro

Para mi madre,  
como todo,  
och till Britt Larsson  
för stödet och uppmuntran.

**Resumen:** *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez presenta una profusión de secuencias ekphrásticas donde las representaciones fotográficas se convierten en un motivo reiterado en la narrativa. La presente tesina estudia estas descripciones de la fotografía en la novela mencionada para examinar a qué responde la inclusión de tal collage visual y qué sitio ocupa este en el desarrollo temporal y en la economía imaginaria general de la obra. Para responder a estos interrogantes cotejamos e interpretamos las secuencias ekphrásticas con teorías postmodernas sobre la fotografía y la ékphrasis. Como punto de partida, examinamos las referencias y alusiones a material visual en los epígrafes generales y en el interior del texto, enfocando en la representación del medio fotográfico en relación con la memoria, lo ratificatorio, la formación de imágenes mentales, el referente y el refuerzo de ideologías y mitos. En segundo lugar, consideramos la representación de la fotografía como generadora de fascinación hacia los personajes espectadores, y, por consiguiente, hacia el lector. Por último, examinamos el medio visual en tanto es representado por el medio narrativo. Arribamos a la conclusión de que las secuencias fotográficas constituyen puntos de relación entre la unidad y la multiplicidad, la movilidad y la fijación, la imagen y la escritura. Más aún, la evocación de la fotografía en la narración es, al mismo tiempo, la refutación y neutralización de su poder. El despliegue visual en la narración cuestiona conceptos como lo visual y lo visible, dando preeminencia a lo invisible para entender el fenómeno fotográfico en una sociedad saturada de imágenes.

**Palabras clave:** fotografía, visión, ékphrasis, narración, collage visual.

**Abstract:** Tomás Eloy Martínez' *Santa Evita* displays a profusion of ekphrastic sequences through which the photographic representations become a recurring theme. This study examines these descriptions of photographs with the purpose of studying what the inclusion of this visual collage responds to and what place this occupies in the temporal development and in the general imaginary economy of the work. To answer these questions I compare and interpret the ekphrastic sequences with postmodern theories on photography and ekphrasis. As a point of departure, I analyse the references and allusions to visual material in the general epigraphs and inside the text, focusing on the representations of the photographic medium in relation to memory, the evidential, the formation of mental images, the referent and the enforcement of ideologies and myths. Secondly, I consider the function of photography as a source of fascination towards the spectator characters, and consequently, towards the reader. Lastly, I analyse the visual medium as it is represented by the narrative medium. This investigation concludes that the photographic sequences constitute points of interaction between unity and multiplicity, mobility and fixation, image and writing. Moreover, the evocation of the image in the narration is, at the same time, the contestation and neutralization of its power. The visual exposure in the narrative questions concepts such as the visual and the visible, giving priority to the invisible in order to understand the photographic phenomenon in a society saturated by images.

**Key words:** photography, vision, ekphrasis, narration, visual collage.

# Índice

<b>1. Introducción .....</b>	<b>1</b>
<b>1.1 Propósito .....</b>	<b>2</b>
<b>1.2 Trasfondo .....</b>	<b>2</b>
<b>2. Material y método.....</b>	<b>5</b>
<b>3. Análisis .....</b>	<b>5</b>
<b>3.1 Lo visual en la fachada exterior .....</b>	<b>5</b>
<b>3.2 La fotografía puertas adentro .....</b>	<b>7</b>
<b>3.3 La fotografía en el umbral .....</b>	<b>12</b>
<b>3.4 La fotografía en la retaguardia .....</b>	<b>17</b>
<b>3.5 La fotografía en la pared de la narración.....</b>	<b>19</b>
<b>4. Discusión.....</b>	<b>22</b>
<b>5. Conclusiones .....</b>	<b>24</b>
<b>6. Bibliografía .....</b>	<b>26</b>

## 1. Introducción

Al abrir el gran libro de la crítica literaria a la escritura de Tomás Eloy Martínez (1934-2010)<sup>1</sup> una pululación de “res”, “des”, “posts”, “multis”, “polis”, “autos”, “metas”, “trans”, “inters” y “pluris” salen al encuentro de quien se interese en los análisis y las lecturas sobre la obra de este escritor-periodista argentino. Esta proliferación de prefijos proviene de un campo fértil que ha dado cosecha a nuevos vástagos tales como los conceptos de reapropiación, desmitificación, pos-testimonio, multivocidad, polifonía, autorreferencialidad, transmutación, interdisciplinariedad y plurivisión. Dicho terreno fecundo es el del postmodernismo como corriente estética, lo que en la producción literaria hispanoamericana se denomina postboom y dentro de la cual se encuadra la escritura de TEM (Davies, 2000:416; Cortés, 2008:332). El prefijo madre “post” designa una crisis en los paradigmas sociales, históricos, políticos y culturales, y, en el plano estético “una nueva crisis de las estéticas miméticas y representativas” (Galindo, 1999:39) con respecto al paradigma representativo de la modernidad. En el plano de la ficción, la estética postmoderna cuestiona las nociones de “closure, totalization, and universality” (Hutcheon, 2002:67) de las grandes narrativas, en favor de un pensamiento crítico radical que permita re-pensar los grandes discursos en toda su complejidad, es decir, con sus diferencias, contradicciones y paradojas.

En TEM, el concepto “post” no se aleja de lo histórico, sino más bien pretende ofrecer una aproximación alternativa a la realidad, desde los mitos y la imaginación (Zuffi, 2007:13). Lo histórico y lo político son una preocupación medular que se transparenta a través de casi la totalidad de la obra de este escritor. Además de una innumerable cantidad de artículos publicados en diferentes medios de comunicación, TEM escribió ensayos literarios, guiones cinematográficos, crónicas y relatos periodísticos y/o testimoniales y obras de ficción.<sup>2</sup> Entre sus obras de ficción encontramos *Sagrado* (1969), *La novela de Perón* (1985), *La mano del amo* (1991), *El vuelo de la reina* (2002) y *Santa Evita* (1995). Esta última novela, cuyo objetivo de la narración es Eva Perón, es el objeto de estudio del presente análisis.

Como señala María Ines Lagos (2006:73), la figura de Eva Perón comenzó a recrearse aún antes de su muerte por su entorno político y por el sector opositor. Luego de su fallecimiento en 1952, esta mujer ha sido reinventada y resemantizada por historiadores, novelistas y biógrafos, además de las múltiples recreaciones en los medios masivos y de las variadas versiones artísticas. En *Santa Evita* convergen todos estos tipos de reproducciones en un collage de textos, referencias metanarrativas, imágenes, voces personales, colectivas y grupales y versiones mediáticas que atraviesan el signo Eva Perón. Como parte del collage de imágenes, hay un vasto repertorio de descripciones de fotos, retratos e imágenes gráficas. Así,

---

<sup>1</sup>De ahora en adelante en este trabajo se utilizará la abreviatura TEM para referirse a Tomás Eloy Martínez.

<sup>2</sup>Para un recuento exhaustivo de la obra de TEM véase el documento recopilatorio de la profesora Cristine Fickelscherer de Mattos (2003b), quien también escribió la tesis doctoral *O prisma e a espiral. A poética de Tomás Eloy Martínez*. (2004) para la Universidad de São Paulo.

el presente trabajo problematiza las representaciones fotográficas en *Santa Evita* con el fin de llevar a cabo un estudio de la interacción del medio visual con el medio textual. Tal interacción se estudia aquí en el marco de la *ékphrasis*: las representaciones verbales de representaciones visuales (Heffernan, 1993:3; Mitchell 1994:152), o en otras palabras, el uso del medio lingüístico para representar el medio visual.<sup>3</sup>

### **1.1 Propósito**

El propósito de esta tesina es arrojar cierta luz sobre las secuencias fotográficas y su relación con la narración, es decir, la fundición de lo visual con lo literario en las referencias *ekphrásticas* a fotografías en *Santa Evita*, pues no hay material visual físico aparte de las ilustraciones de las tapas del libro. Así, el acercamiento a dicha novela será como un recorrido en una exhibición fotográfica, ya que esta pauta de lectura de la obra desde el discurso visual se le presenta al lector desde un comienzo en los epígrafes generales, los cuales no han sido tratados en los artículos de crítica que se utilizan en este trabajo como fuentes secundarias.

Partiendo del criterio mencionado, se plantean varios interrogantes relevantes: ¿a qué obedece esta inclusión de material fotográfico codificado en el mensaje lingüístico?, ¿de qué modo se relaciona el collage verbal con el collage visual?, y ¿cómo se entiende que la fotografía es la momificación de un momento, si la novela tiene un carácter proleptico, es decir de presagio o predicción? Como respuesta a tales cuestiones argüimos que el patrón de interacción entre el campo de representación visual y textual en la novela en cuestión se relaciona con la intención de exhibir la gran influencia que la fotografía ejerce en la comprensión de la realidad y del pasado. Además, la representación de la fotografía intenta exponer las contradicciones y paradojas de este fenómeno para incitar al lector a reflexionar sobre el proceso de la visión en una sociedad colmada de imágenes fotográficas.

Finalmente, la expectativa que dirige este estudio es la de aportar al conjunto de la crítica literaria existente sobre *Santa Evita*, a partir de un análisis enriquecedor de significados acerca de la representación del medio fotográfico en esta obra.

### **1.2 Trasfondo**

TEM forma parte del grupo de escritores que se enmarca dentro de la corriente periodística denominada “Nuevo periodismo”<sup>4</sup>, cuyas técnicas narrativas innovadoras se basan en evidenciar las coincidencias entre ficción y realidad fusionando elementos literarios, periodísticos y autobiográficos en géneros híbridos como los reportajes-relatos. La inclusión de estas características narrativas en la obra de TEM origina una evaporación de los límites

---

<sup>3</sup>La palabra “*ékphrasis*” consta de las raíces griegas *ek* y *phrasis*, que significan “afuera” y “decir/declarar” respectivamente (Barry, 2002:155) y en combinación este término significa llamar, proclamar o invocar un objeto inanimado, por lo que en esta tesina se mantiene la grafía que evidencia el origen de la palabra aunque se coloca tilde por ser una palabra esdrújula en español.

<sup>4</sup>Este estilo se desarrolló entre 1960 y 1970 con el autor y periodista americano Tom Wolfe como uno de sus fundadores. En América Latina el Nuevo periodismo “dio tempranas señales de vida” con *Relato de un Náufrago* de García Márquez (Martínez, 2004:2).

entre lo real y lo ficticio, subjetividad y objetividad, y, como señala Cristine F. de Mattos, el lector se ve obligado a abandonar sus convicciones sobre lo real, lo histórico, lo verdadero (en Martínez, 2006:8-9). Además de compartir la visión del *New Journalism*, el autor en cuestión también se acerca a la historia, la verdad y la realidad a través de las técnicas de la “nouvelle histoire”, que elabora sobre “lo descartado, sobre lo excluido, sobre lo nimio, integrándolo a la gran corriente de los hechos en un pie de igualdad” (Martínez, 2004:7), propiciando una recolección ubérrima de datos. Asimismo, como TEM recalca en el artículo citado recientemente, este autor se apropia incluso de las estrategias de la nueva novela histórica, la cual con los desechos, las exclusiones y los residuos reconstruye íconos pasados siguiendo los “mitos, símbolos y deseos” colectivos desde el ángulo de la “transfiguración” (ibíd) de los hechos a la ficción.

Imbricando las herramientas y recursos narrativos novedosos que proveen el “nuevo periodismo”, la “nouvelle histoire” y “la nueva novela histórica”, TEM elabora sus estrategias narrativas fundiendo una amalgama múltiple de géneros en textos que constantemente rezuman ambigüedad y anfibología, lo que se origina de una necesidad de proponer caminos alternativos, “espacios libertarios, liberadores” (Coddou, 2008:79). A pesar de que estilística y narrativamente, la fusión de una multiplicidad de géneros literarios y extraliterarios es característica predominante en los textos del autor, en lo temático, la política e ideología son las áreas transversales en sus obras. Marcelo Coddou señala que la trama y el discurso de las obras de TEM están contaminados por estas áreas, las que se hallan en continua tensión con lo estético-literario (2007:78). De tal manera, nuestro autor trenza la cabellera narrativa de sus obras entreverando realidad histórica-política-ideológica y ficción. En tal entrecruce encontramos a *Santa Evita*.

Desde su publicación en 1995 esta novela ha dado pie a una fecunda producción de lecturas y análisis críticos, en su mayoría desde las perspectivas propuestas por interpretaciones postmodernas. Los estudios que abordan *Santa Evita* desde el flanco de la autoría<sup>5</sup> apuntan a las relaciones entre la escritura y la necrofilia en la profanación violenta del cuerpo de la mujer/escritura como medio para afirmar la autoridad literaria en el proceso narrativo (Cortes, 2008). Asimismo, Cecilia López (2003) aborda el proceso de enunciación y el recurso de la autorreferencialidad, con lo cual el autor se infiltra en la obra como personaje con su mismo nombre, y, al igual que otros personajes, cede al encanto del cadáver creando una tensión entre lo racional y lo supernatural.<sup>6</sup> Sabine Schlickers (2005) también se acerca a la obra desde la autorreflexión, donde lo erótico-estético se manifiesta en la recreación narrativa del mito Eva Perón entrelazado con una fascinación erótica “*post mortem*” (115). Cristine F. de Mattos (2003a), por su lado, propone el destronamiento de la figura del autor y la recontextualización del discurso polémico para otorgar poder al lector de apropiarse del mito

---

<sup>5</sup>Para otro estudio sobre autoría y narradores véase el estudio comparativo entre *Santa Evita* y *La Pasión según Eva* de Abel Posse de María Ines Lagos (2006).

<sup>6</sup>En este estudio López argumenta que la lógica del libro no responde a lo real maravilloso como se concibe desde la óptica de sus defensores mas excelsos, sino que se acerca a un uso inteligente del recurso del misterio y del tono melodramático en el despliegue narrativo.

y del discurso, construyendo, así, el sentido del texto en el acto de la lectura. Desde el ala de la historiografía, Marcelo Coddou (2007) examina en la novela el proceso de “transcodificación” por medio del cual los sucesos reales se trasladan al discurso figurativo, y propone la ficción como vía posible para llegar a lo verdadero.<sup>7</sup> Igualmente, se han trazado los paralelismos entre la fragmentación del cuerpo enfermo que convierte al lector en voyeurista y espectador del espectáculo fetichista, y la fragmentación de la identidad y la realidad (Pérez Marín, 2000).<sup>8</sup> Desde la óptica de las estrategias narrativas postmodernas, nuevamente Coddou (2011) aporta a la crítica un estudio de las estrategias metanarrativas utilizadas por un narrador multifacético que se presenta como impersonal, personal, real, informador, crítico y testigo, lo cual le otorga una estructura lúdica libre a la obra tanto desde la perspectiva de la escritura como de la lectura.<sup>9</sup> Por su parte, Griselda Zuffi (2007), cuyo libro constituye un vasto análisis literario, político y cultural de varias obras de TEM, en el capítulo sobre *Santa Evita* la mencionada autora trata el rumor como estrategia narrativa del autor, es decir, las versiones que “están en el aire donde no se pueden asir” (106), y la noción de simulacro como liquidación del referente real y muerte de las utopías peronistas.

Si bien los estudios críticos mencionados hasta el momento refieren en forma sucinta a la presencia de fotografías e imágenes gráficas en la novela tratada, los estudios que profundizan más en el aspecto elegido para la presente tesina son los indicados a continuación. Zulma Sacca (2002) examina la novela desde el concepto del fetichismo político y la fascinación por la espectacularidad de un signo de poder, cuyo proceso de construcción es exhibido para ser desmitificado. De la misma forma, otro estudio apunta a las paradojas e inconsistencias del fenómeno Evita, cuyas imágenes congeladas en espacio y tiempo generan una intensidad de sentimientos colectivos frente a un signo reconstruido, una representación que carece de realidad pero que se toma como real en la sociedad del espectáculo (Davies, 2000). Igualmente, el concepto de la imagen estática como refuerzo de lo esquivo del signo icónico en el contexto del espectáculo y la falta de autenticidad se repite en el estudio de Jane Lavery (2007), quien compara aquí a *Santa Evita* con *Trinísima* de Elena Poniatowska. Finalmente, Gwendolyn Díaz (2003), desde el ángulo de la parodia y del espectáculo, también examina el tiempo holístico donde la imagen icónica y el simulacro se multiplican fascinando al espectador y construyendo el poderoso mito.<sup>10</sup> En resumen, los trabajos mencionados en este

---

<sup>7</sup>Coddou lleva a cabo aquí un análisis profundo del uso de la fabulación como condición necesaria para la libertad, “una vindicación del poder de lo falso” (72).

<sup>8</sup>Para otro estudio sobre la ficción, la historiografía y la identidad nacional en *Santa Evita* véase la disertación doctoral de Cecilia López (2003) para la Universidad de Oregon.

<sup>9</sup>En este estudio se traza un paralelismo interesante entre *Santa Evita* y *Rayuela* de Julio Cortázar, lo que también es mencionado en el artículo de Fuentes (1996). Otro estudio que trata sobre las técnicas narrativas postmodernas en la novela, tales como metaficción, intertextualidad, y parodia, es la disertación doctoral de José Dimay (2005) para la Universidad de Tennessee.

<sup>10</sup>Para un estudio de la metamorfosis de la imagen y puntos de vista polifacéticos sobre Evita léase la disertación doctoral de María Gabriela Muniz (2000) para la Universidad de Kingsville.



párrafo se aproximan a la imagen como concepto general y lo hacen desde la perspectiva del espectáculo o la espectacularidad.

## 2. Material y método

El presente estudio también aborda a *Santa Evita* desde la imagen pero se enfoca particularmente en la imagen fotográfica y su función dentro de la narración, a partir de la perspectiva de teorías postmodernas sobre la fotografía y las estrategias ekphrásticas en la interacción literatura y fotografía.<sup>11</sup> Este marco teórico ha sido seleccionado teniendo en cuenta que TEM fue un ferviente lector de teóricos postmodernos (Martínez, 2004:6); por lo tanto, es pertinente cotejar las concepciones sobre la fotografía desde teorías posmodernas con su uso y aplicación en el texto objeto de este análisis, con el fin de entender a qué responde la elección del autor de esta inclusión de alusiones a imágenes fotográficas en el caso particular de *Santa Evita*. A grandes rasgos, en el marco de estas teorías se hace referencia a este medio gráfico y la relación con su referente, la fotografía como la proyección viva de cuerpos muertos, la fascinación de lo inanimado y el pathos que genera en el espectador, la contaminación fotográfica, el sentimiento de nostalgia que conduce a encerrar el referente en la imagen, y finalmente, la relación de la fotografía con la literatura o la escritura, en lo que se utilizarán conceptos tales como ékphrasis. Este último concepto se toma aquí en su aplicación general de representación de una representación: una descripción cuya intención es reproducir un elemento visual como una pintura, una estatua o una foto en el ojo mental. Por elemento visual se consideran, aquí, las imágenes fotográficas descritas en la narrativa, aunque en ciertas ocasiones otros fenómenos como las referencias al cuerpo embalsamado o las estatuas se considerarán en el análisis debido a las analogías que guardan con la fotografía.

Aunque las apariciones de material fotográfico en la narración son todos casos ekphrásticos – exceptuando la ilustración de las tapas del libro que pertenece al paratexto y que varía según las ediciones –, para llegar a una explicación más lograda del elemento visual en *Santa Evita*, este análisis hace un recorrido por la novela desde los epígrafes iniciales hasta el desenlace, con el objeto de examinar exhaustivamente las diferentes funciones de estas apariciones de material visual. Más aún, el tema de la fascinación tiene un tratamiento propio por considerarse que es más general y que se desborda de la historia hacia el campo del lector; y finalmente, las secuencias fotográficas se estudian en vinculación con la narración.

## 3. Análisis

### 3.1 Lo visual en la fachada exterior

---

<sup>11</sup>Las teorías sobre la fotografía se basan en las obras de los autores Jean Baudrillard (1984), Umberto Eco (1986), Roland Barthes (2000), Jacques Derrida (2010), Susan Sontag (1977) y Linda Hutcheon (2002). Las teorías sobre la ékphrasis se basan en las obras de los autores Francois Brunet (2009), James Heffernan (1993), André Bazin (1960), Thomas Mitchell (1994), Timothy Adams (2008) y Debra Livingstone (2010).

En una entrevista para la FNPI (Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano) en 2009, TEM habló de “aquel espacio que no vemos, y a veces lo que no vemos es más importante que lo que vemos”.<sup>12</sup> Entonces, no es casualidad que un autor preocupado por la importancia de lo visible y lo invisible no solo haya empapelado los interiores de *Santa Evita* con una caudalosa selección de fotos e imágenes sino que también haya revestido la fachada principal y la retaguardia de su texto con referencias a material visual. Como hemos alegado anteriormente, la crítica reunida para este trabajo ha entrado directamente al interior de la novela sin reparar demasiado en el aspecto de la pared exterior donde se encuentran los dos epígrafes generales a toda la novela; el uno constituido por el extracto del poema “Lady Lazarus” de la poeta norteamericana Sylvia Plath, y el otro por la cita atribuida a Evita Duarte, supuestamente recogida de una entrevista en “Antena”. “Lady Lazarus”<sup>13</sup> fue publicado póstumamente por el marido de Plath, luego del suicidio de esta a los 30 años. Dicho poema trata sobre la opresión del “yo” del poema desde que un “Herr Doktor” – imagen de la dominación nazi – junto con otros hombres continúa resucitándola cuando lo que ella quiere es morir definitivamente. Tal renacimiento indeseado hará que ella vuelva de las cenizas como el ave Phoenix a cobrar venganza sobre estos hombres. La trama del poema es, de esta forma, una condensación irónica de toda la historia en la novela.

Los elementos comunes que nos interesa resaltar en los dos epígrafes son los que están relacionados con lo visual. En el poema hay una multitud hambrienta por “ver”, pero lo que observan es la muerte camuflada en arte, es decir, la muerta revivida para ser contemplada, pues no hay nada allí más que los objetos materiales que guarda la muerta, como su anillo. Entonces a lo que estos hombres asisten con la mirada es a una quietud teatral que atrapa la vista; y por la contemplación de esta resurrección habrá un castigo, una maldición: la mujer se levantará de las cenizas y devorará a los hombres espectadores.<sup>14</sup> En el otro epígrafe están los viajes, que son el tema de las tarjetas postales, los escritos o mensajes textuales que acompañan la foto o figura de la postal, y la comprensión del mundo a través de estos impresos que son mitad imagen, mitad texto: “quiero asomarme al mundo como quien se asoma a una colección de tarjetas postales” (Martínez, 1995:10). El registro de los viajes en estos impresos híbridos, las postales, posiciona a los espectadores como turistas en la vida de los otros “and eventually in one’s own” (Sontag, 1977:57). El ver a los otros insertos en esta cadena de relatos e imágenes, que son los únicos vestigios concretos con los cuales se construye y se entiende el pasado y la historia, obliga a verse a sí mismo en esta cadena que

---

<sup>12</sup>Este extracto de la entrevista se encuentra en la página web de la FNPI:  
<http://www.fnpi.org/recursos/videos/entrevistas/>

<sup>13</sup>A pesar de que el epígrafe constituye solo unas líneas del poema, se considera conveniente analizar el poema en forma general para lograr una mejor comprensión de la fuente que origina el epígrafe. Para información detallada sobre la vida de Plath y el poema “Lady Lazarus” completo ver:  
<http://www.poets.org/poet.php/prmPID/11>

<sup>14</sup>Esta interpretación del poema está basada en los siguientes pasajes del mismo: “The peanut-crunching crowd Shoves in to see”, “Dying Is an art”, “there is nothing there--- [... but] A wedding ring”, “stay put. It’s the theatrical”, “Comeback in broad day”, “There is a charge For the eyeing of my scars”, “Beware. Out of the ash I rise with my red hair and I eat men like air”.

forma lo que se concibe como la realidad. Así, la entrada a la obra está ornamentada con la efigie “Lady Lazarus”, resucitada en el poema, y con la momia “Evita”, revivida en la novela.

Por lo tanto, según nuestra interpretación, los dos epígrafes presentan como puntos de convergencia la necesidad del signo visual en la comprensión del pasado, el cual está plasmado en imágenes y relatos que resucitan lo que fue, lo que está muerto y estático. El espectador, el turista que asiste con la mirada, no ve más que un paisaje inmóvil y quieto, pero el poder que irradia de esta quietud es tal que no solo despierta una atracción a fijar la mirada, sino también constituye el filtro a través del cual se concibe el mundo. Sin embargo, de la imagen fija emana cierta perversidad, pues finalmente contiene la muerte y la resurrección, lo que atrapa y fascina al espectador. Así, de la exposición de las coincidencias entre estos dos epígrafes dimana esta lectura de la novela desde el enfoque de la imagen fotográfica – donde confluyen muerte, memoria, evidencia y fascinación – y su representación en la narración para explicar su naturaleza y funcionamiento.

### **3.2 La fotografía puertas adentro**

Al adentrarse en la historia, el lector es recibido con una exposición fotográfica, un museo de imágenes o artefactos fotográficos que cuelgan de las paredes de la ficción y que cumplen diferentes funciones y propósitos, lo que convierte al lector en espectador mental de las imágenes descriptas.

En primera instancia, la fotografía se presenta en el primer capítulo en su carácter de sustituta del referente, pues un narrador impersonal cuenta que en el edificio funerario donde se estaba velando el cuerpo de Evita “la difunta estaba representada por fotografías de tres metros de altura”, y más abajo continúa: “Perón ordenó embalsamar el cuerpo [... a]unque nadie podía ver el cadáver, la gente lo imaginaba yaciendo allí” (Martínez, 1995:21). El referente aquí ha muerto, está ausente, pero su imagen ampliada lo resucita reemplazando lo referencial con un nuevo significado que cubre el hecho de que no hay nada más que un cadáver detrás de estas imágenes. Esto es lo que Baudrillard llama simulacro, “signs that dissimulate that there is nothing” (1984:6) porque no pueden ser intercambiados por lo real, que en este caso está ausente. La nostalgia lleva a reinyectar la imagen de la muerte con lo real; la fotografía es, así, muerte y resurrección a la vez. Más aún, vislumbramos la intención del autor de que el cuerpo embalsamado sea leído o contemplado como una fotografía, pues el embalsamamiento, al igual que la fotografía, es también un acto de preservación de un cuerpo inmóvil; así, “Evita the mummy is suggestive of photography, insofar as she is fixed in a pose for eternity” (Bazin en Russek, 2000:176). La superficie llana de una foto es evocada en la novela en la descripción del cuerpo: “Bajo el haz de luz, Evita era puro perfil, una imagen plana, partida en dos, como la luna” (Martínez, 1995:181). De tal forma, tanto las fotografías como el cuerpo embalsamado constituyen simulacros.

Siguiendo con el análisis, se observa que, paradójicamente, aunque la fotografía es la muerte del referente, esta es, a su vez, una de las formas posibles de vida póstuma de este. Esto se refleja en el relato del doctor Ara sobre el proceso de embalsamamiento del cuerpo de Eva: “tuve que valerme sólo de fotos y de presentimiento. Aún así la convertí en una estatua de

belleza suprema” (29). De esta manera, la fotografía es la única prueba visible de lo que fue, y a la vez, esta influye las otras reproducciones, tales como la reconstrucción del cuerpo embalsamado, y también el guión de cine que escribe el narrador reconstruyendo la historia de la candidatura fracasada de Eva “con fragmentos de noticieros y procesiones de fotografías” (98). En tal cadena, el referente u original está perdido y a la vez reanimado en un modelo visible forjado de otro modelo visible, como lo expresa el embalsamador: “Todas las artes aspiran a la eternidad, pero la mía es la única que convierte la eternidad en algo visible” (30). Así, embalsamador y fotógrafo comparten tareas similares. En las palabras del embalsamador se recalca la necesidad de lo visible que fabrique lo pasado proyectándolo hacia un futuro, lo que cotejamos con la siguiente reflexión de Baudrillard: “We require a visible past, a visible continuum, a visible myth of origin, which reassures us about our end” (1984:9). Este pasado visible y fijo que permite la contemplación de los orígenes y da continuidad y proyección futura se haya cristalizado en la fotografía y, en este caso, también en el cuerpo embalsamado.

En otros pasajes de la novela observamos que la fotografía se presenta de acuerdo con la reflexión de Baudrillard (6), como la asesina de su modelo, tal como ocurre en el siguiente relato del narrador: “Cada casa humilde tenía un altar donde las fotos de Evita, arrancadas de las revistas, estaban iluminadas por velas y flores del campo. Por la noche, las fotos eran llevadas en procesión de un lado a otro para que tomaran el aire de la luna. Ningún recurso se descuidaba con tal de devolverle la salud” (Martínez, 1995:37; cursiva nuestra). Aquí se aprecia el trato casi humano a la fotografía, pero en este reemplazo se encuentra contenida, también, la sentencia de muerte a su referente, pues en aquel momento Eva la persona todavía estaba viva. Se rescata también la ambigüedad irónica en el uso del enclítico “le”, pues aunque la enfermedad afecta al referente, es a la fotografía a la que se le dan las ofrendas y la que es llevada de paseo, como si fuera la imagen la que sufre la enfermedad y a la que hay que reintegrarle la salud. Con esto, la opacidad del pronombre induce a la confusión y sugiere una presencia fantasmal en la fotografía, a lo que Barthes refiere como “the return of the dead” (Barthes, 2000:9), es decir, el desplazamiento del referente y su reemplazo espectral por la fotografía.

En otro ángulo, el Coronel Moori Koenig se presenta inicialmente en su oficina escudado por dos láminas, las cuales son descriptas e interpretadas por el narrador: la una el óleo de Blanes del “libertador José de San Martín resignado a los azares de la guerra” y la otra un bosquejo de Emmanuel Kant, cuyo tema es el orden y donde se describe a Kant en la lámina caminando “consciente de que cada uno de sus pasos refuerza la rutina de la ciudad y ahuyenta los infortunios del caos [...] una leyenda en alemán proclama: «Mi patria es el orden»” (Martínez, 1995:119). La función de la descripción de las láminas es la de mostrar el uso de la imagen como refuerzo de las creencias y rituales colectivos de los militares sobre la guerra y la imposición del orden. Aunque el material visual aquí no es fotográfico, sino pictórico, es relevante considerarlo en este análisis puesto que, del mismo modo, pero desde el bando contrario, cuando el Comando de la Venganza ataca, el Ministro del ejército le relata a Moori que este Comando lleva a Eva de bandera, “llevan una bandera blanca. En el medio hay una cara. Es la de ella” (261). Entonces, al igual que lo que las láminas de San Martín y Kant

significan para Moori, para este otro grupo la imagen de Eva representa el refuerzo de sus ideologías. La imagen se vuelve, así, parte constitutiva de las identidades de estos grupos opuestos, y actúa como un personaje: a pesar de su inmovilidad y silencio, es el motor que impulsa a las personas de estos dos bandos a las acciones a las que se entregan.

Es pertinente referirse también a la relación entre la fotografía y su referente, pues según Barthes el referente es necesariamente la cosa real “which has been placed before the lens, without which there would be no photograph”, a diferencia de la pintura que puede simular la realidad sin haber estado en contacto con esta, o el discurso cuyos referentes son arbitrarios, imaginarios (2000:76). Entonces, al analizar la relación de Eva con su propia imagen rescatamos las fotografías que el mayordomo Renzi encuentra: “algunos retratos de sus últimas salidas al aire libre, de los que ella misma había recortado las piernas, tal vez porque en su estado extremo de flacura se le veían más rectas de lo que eran” (Martínez, 1995:124). Aquí, la relación entre el referente y su propia imagen fotográfica se dificulta, porque indudablemente Eva percibe la relación análoga entre ella y su imagen, por lo tanto alterando la imagen no cambia la realidad de su enfermedad; sin embargo, se puede inferir que lo que sí se modifica es su experiencia de la realidad, como menos enferma, con piernas más curvadas y saludables. La identificación entre el objeto real y la fotografía es transparente, pues ella se reconoce, pero la experiencia o la percepción de la representación fotográfica influye sobre la identidad del sujeto, es decir, su percepción de sí mismo. De la misma forma, a mayor semejanza de la representación con el modelo original, mayor es el impacto que causa en el espectador, lo que se observa en las copias realizadas por el escultor italiano: “imágenes de la Señora en tamaño natural, que impresionaban por esa inesperada naturalidad del tamaño y porque la Señora estaba reflejada en ellas, las copias, como en una fotografía del paraíso” (132). Así, el parecido tan nítido e innegable con el referente permite la identificación, pero lo problemático es la experiencia del sujeto, que parece desviarse y, como en estos casos, conmovir y despertar asociaciones como “del paraíso”, o relacionar las alteraciones a la imagen con un cambio de estado en la realidad.

En otro plano, la fotografía se utiliza para mostrar la impronta que esta deja en la memoria, como se observa cuando el narrador se entrevista con el peluquero Alcaraz: “Para excitar su memoria, le llevé una colección de fotos que lo mostraban tejiendo un yelmo de rúleros en la cabeza de Zully Moreno, aplicándole fijadores a Paulina Singerman” (80). En este pasaje, el elemento visual es parte integral de la memoria y la visión, y aunque siendo un objeto inanimado, la fotografía activa el sistema de la memoria y los recuerdos e incita al pensamiento, es decir, actúa como procedimiento mnemotécnico. A su vez, la experiencia y los sentimientos se filtran a través de imágenes ya vistas que permanecen amarradas a la memoria, como cuando el narrador revela que aquella “imagen de medalla, que nació por obra de la casualidad y del apuro” es la que “persiste en la memoria de la gente como si todas la demás Evitas fueran falsas” (79). Aquí se expresa la persistencia de un elemento visual en el constructo que almacena los recuerdos, y su poder para opacar otras imágenes. Así, la seducción de esta imagen memorable se vuelve colectiva con la reproducción fotográfica masiva de la cara de Eva: “copiaban los emblemas de su hermosura” y mientras “el pelo

teñido de rubio sedujo a las clases altas”, “los campesinos solían ver su cara dibujada en los cielos” (67). La multiplicación de las fotografías de esta mujer hace que su imagen se instale en la mente y pase a formar un modelo, un deseo inconsciente que ahora es parte integral de la memoria.

Por otra parte, las imágenes mentales que se forjan como recuerdos también son caracterizadas en la novela como fotografías, con atributos de nitidez u opacidad: “El pasado regresaba a él con la nitidez de un largo presente” (Martínez, 1995:228). Las imágenes mentales parecen sucederse también como inmóviles, es decir, con las cualidades de las fotografías impresas, lo que observamos cuando la madre – o el narrador – narra sus recuerdos en forma de imágenes estáticas: “la estación de trenes donde había esperado a Duarte tantas veces en vano, la carreta de mi padre avanzando entre los espejismos de los campos secos, el parto de mi primera hija, la cara de Evita desfigurada por las quemaduras.” (372). Más aún, la imagen mental formada por el lenguaje también es capaz de originar asociaciones y despertar sentimientos al igual que las fotografías físicas, como notamos cuando Kaufman le menciona al narrador un hotel en París y este último lo asocia con su novia muerta Irene: “Bastó esa breve imagen para que me derrumbara y le contase cuánto la había amado” (232). Entonces, la imagen mental generada por las palabras capta al interlocutor en la medida que este la asocia con su propia experiencia y subjetividad.

La fotografía también se presenta en la novela en su capacidad de ratificar un hecho pasado, como, por ejemplo, en la escena en que la hija de la viuda del Coronel le muestra una fotografía al narrador, a la que este describe: “Los labios eran una tenue línea dibujada con lápiz, los pómulos estaban surcados por venitas oscuras [...] la frente vasta, sebosa, inclinada hacia atrás en un ángulo brusco” (58). En este caso, la fotografía se presenta como medio de verificación de la autenticidad del discurso de la viuda, quien afirma luego que pasados diez años de esa foto el Coronel “era un hombre en ruinas”. La fotografía corrobora, como lo expresa Barthes (2000:76-77) que “that-has-been”, que la cosa ha tenido lugar, es realidad y pasado. De la misma forma, para confirmar la relación de Atilio Renzi, el mayordomo de Evita, con la historia, el narrador examina los archivos hasta que lo encuentra: “Atilio Renzi. En una borrosa fotografía del diario *Democracia* se le ve pidiendo silencio a las mujeres que rezan por la salud de la Señora a la entrada de la residencia presidencial” (Martínez, 1995:122). La descripción de la situación en la fotografía hace que el lector también pueda visualizar mentalmente la imagen y ratificar para sí la pertenencia del hombre al círculo de Evita, pues se describe a las mujeres rezando y a la residencia presidencial, que es un entorno que el lector también puede asociar con aquella mujer. Este uso de la fotografía se refuerza cuando el narrador llama a Kaufman para mostrarle, entre otros documentos, las fotos del cadáver para “desahogar[se] de la historia” (242), pues como argumenta Sontag, las fotos son proveedoras de evidencia (1977:5), certifican la historia, la concretizan y la hacen palpable; son la historia o partes de lo que queda de ella.

Otros momentos ekphrásticos tienen lugar para desmitificar o vulgarizar ciertas fotografías, como se observa en el relato de la entrevista del narrador al peluquero:

El retrato de la portada, que aún podía verse en los kioscos de la estación Retiro, la mostraba frente a un espejo, con bombachas mínimas y los brazos hacia atrás, insinuando que está a punto de quitarse el corpiño. Las fotos prometían ser provocativas pero estaban desvirtuadas por el candor de la modelo: en una, quebraba las caderas hacia el lado izquierdo y trataba de subrayar la redondez de la nalga con tal mirada de susto que el buscado erotismo de la posición se deshacía en astillas[...] Si Alcaraz no hubiera visto las postales, tal vez nunca habría aceptado remedar el peinado de Evita [...] vi, por fin, a la Evita de pelo tirante y dorado que reproducían hasta el infinito las fotos de la última época y a la que yo había creído única (Martínez, 1995:82-84).

En primer lugar, la descripción minuciosa y pormenorizada de la posición y gestos de Evita en la fotografía desmitifica la relación de esta con la sexualidad-sensualidad, pues se deconstruye el efecto de esta foto cuya intención era evidentemente erótica. Ante la cámara no había una mujer sensual, sino una asustada o ingenua. Es importante rescatar también el hecho de que el peluquero toma la decisión de ayudarla con el peinado por la imagen que ve en las fotos, y lo hace para las futuras imágenes en las fotos; por lo que las imágenes parecen moverse en su propio mundo, un mundo hiperreal, donde, como expresa Baudrillard, los hechos se conciben en la intersección de los modelos, que son aún más reales que lo real (1984:13). Además, es interesante resaltar que el narrador recalca el hecho de que “ve”, problematizando así, la visión, pues lo que la imagen ofrece no es transparente: lo que se ve del elemento visible invisibiliza otras imágenes, que son las que el narrador intenta rescatar aquí.

Por otra parte, lo analizado hasta el momento permite razonar que la fotografía actúa como un personaje más en la galería de personajes de la novela; porque aunque es estática, inmóvil e inalterable, esta anima a los espectadores, induciéndolos a acciones y alterando sus percepciones del mundo. Coddou (2011:6) alega que en *Santa Evita* se cumplen tres posibilidades de mirada rescatadas por Todorov: “por detrás”, “con” y “desde fuera” de los personajes. Al igual que con los personajes, también se adopta una multivisión con respecto a la fotografía desde los tres ángulos mencionados, escrutinando este elemento visual en su reverso, desde la distancia y de frente para exponer la influencia que este ejerce sobre el espectador y los puntos que escapan a la visión.

Es importante recalcar, como señala Díaz, el interés del autor en mostrar la centralidad que tienen la cara, el cuerpo, los gestos, la sonrisa y la mirada en las imágenes gráficas de Eva (2003:185), para, según se interpreta aquí, hacer un zoom-in en detalles minúsculos que puedan revelar lo que la fotografía enmudece. Por ejemplo, en la narración de Alcaraz para el narrador – o la del narrador para el lector, pues se duda de la autoría de estas palabras – se estimula a razonar: “¿Usted la vio en la foto que le tomaron cuando salía de la catedral el 4 de junio de 1946, agarrando del brazo a la mujer del vicepresidente Jazmín Hortensio Quijano? Fíjese en esos labios crispados por el miedo, en la mirada fría y desconfiada, en la pose canyengue de todo el cuerpo” (Martínez, 1995:88; cursiva en original). El primer plano y la aproximación a los labios, la mirada y la postura translucen lo que la imponencia de la catedral y la compañía de alcurnia eclipsan en esta fotografía, a saber, el origen de Eva, la no pertenencia al mundo de la alta sociedad, los gestos arrabaleros y la pose barata. A esta imagen grandilocuente de la postal, el autor implícito quiere ponerle, u oponerle, un texto

desmitificador de la imagen descripta. La descripción ejerce aquí una doble función: esboza una imagen visual y al mismo tiempo la deconstruye vulgarizándola.

Para resumir, en esta sección del análisis se ha hecho un itinerario por la diégesis de la novela para rescatar las variadas funciones y los propósitos de la inclusión de las secuencias ekphrásticas, tales como la relación de la fotografía con el referente, la memoria, la imagen mental, su función ratificatoria y como fortificadora de mitos. En adelante, se analiza el uso de la fotografía en su función como fuente de fascinación y las referencias al lector.

### **3.3 La fotografía en el umbral**

La fotografía y el impacto que esta causa a los que la contemplan se desborda del interior de del mundo ficcional hacia el exterior, y según se desarrolla aquí, tácitamente intenta afectar al lector/espectador. A pesar de que no hay imágenes físicas en el interior de la novela, hay una coerción a ver la imagen descripta o delineada en la narración. En esta sección, se estudia la fascinación despertada en los personajes y, luego, se analiza de qué manera se lleva a cabo este intento implícito de extenderla al lector.

En primer lugar, la representación del poder de la fotografía de despertar sentimientos se percibe, por ejemplo, en las palabras de la madre de Evita:

En *Democracia* publicaron la foto de una familia que viajó desde el Chaco para verte y, como no encontró lugar en el desfile, esperó frente a las vidrieras de Casa América hasta que apareciste por la televisión. Se largaron a llorar emocionados y en eso estaban cuando los agarró el fotógrafo. Lo peor es que la foto me ha hecho llorar también a mí (Martínez, 1995:41).

Se rescata en este pasaje la capacidad de la fotografía de despertar la sensibilidad de la madre hasta el llanto. Barthes, en *Camera Lucida*, define este pathos o sentimentalidad que provoca la fotografía como una “herida”: “I see, I feel, hence I notice, I observe, and I think” (2000:21). El pensamiento se encuentra condicionado por la herida emocional o sentimental que ocasiona la mirada a la fotografía, y el sentimiento se convierte en la base para concebir la realidad. La emoción en cadena es causada por la imagen mediada por la cámara filmadora y plasmada en la pantalla televisiva, y en la otra por la cámara fotográfica y plasmada en la fotografía del periódico, y finalmente la cadena se representa en la narrativa y es reproducida por el ojo mental del lector. En esta cadena de re-presentaciones el referente no existe, la emoción en la madre y la familia es provocada por el modelo, como se argumenta en la sección anterior del análisis.

Ahora surge como interrogante si el lector participa de este “pathos” con la reproducción mental de la imagen. Aunque este tema merece un tratamiento que excede los límites de este trabajo, quisiéramos sugerir una respuesta, aunque un tanto ambigua: por una parte se puede argumentar que no, porque la descripción de la fotografía no es una impresión que se recibe directamente en los ojos, sino que está filtrada por la lengua y formada de acuerdo a las condiciones en las que este medio actúa (el signo lingüístico es arbitrario, mientras que la referencia en la fotografía es transparente); pero por otro lado, es posible que el lenguaje logre “hacer ver”. La representación mental de un elemento visual formada por la descripción



textual puede ser el lugar donde los límites entre lo visual y lo lingüístico se esfumen<sup>15</sup>, lo que en tal caso correspondería a los puntos que TEM busca constantemente en sus textos: las intersecciones donde las fronteras entre opuestos se derrumban y la diferencia con “lo otro” se desvanece. Se deja, empero, este interrogante abierto aquí para quien quiera indagar más sobre esta cuestión.

Otro eslabón de la cadena de ofuscados por la imagen inmóvil es el doctor Ara, el embalsamador. Como se mencionó anteriormente, Ara se vale de fotos para reconstruir el cadáver, y, ahora es subyugado a la fuerza inanimada de la imagen del cuerpo embalsamado en eterno reposo, que se asemeja a la fotografía:

La imagen era tan dominante, tan inolvidable, que el sentido común de las personas terminaba por moverse de lugar. Qué sucedía no se sabe. Les cambiaba la forma del mundo. El embalsamador, por ejemplo, ya no vivía sino por ella. [...] examinaba las fotos y radiografías que registraban las ínfimas mudanzas cotidianas del cadáver. En una de sus notas de trabajo se lee: «Agosto 15, 1954. Perdí toda idea del tiempo. He pasado la tarde velando a la Señora y hablándole. Fue como asomarme a un balcón donde ya no hay nada. Y sin embargo, no puede ser. Hay algo allí, hay algo. Tengo que descubrir la manera de verlo» (Martínez, 1995:27).

Se encuentra aquí nuevamente la cadena de imágenes inertes que conforman la realidad de la persona y en la que esta se encuentra inmersa, pues el doctor pasa de la imagen en reposo del cadáver embalsamado a las radiografías y fotografías para volver a la imagen del cadáver. Esta fascinación conlleva la necesidad de fijar la vista en el objeto en reposo para oír lo que esta calla, “accede to *what is behind* [...] however hard I look, I discover nothing. [...] Such is the Photograph: it cannot *say* what it lets us see” (Barthes, 2000:100). Sin embargo, como expresa Barthes, a lo que Ara asiste es a la mudez de la fotografía y del cuerpo, a la imagen inmóvil, y al llamado de esta a la contemplación y la asistencia con la mirada, pero lo único que yace detrás es el simulacro, el modelo inerte. La imagen es el fin de las palabras, como si hubiera un abismo luego de la imagen donde las palabras fracasan o resbalan en favor del objeto visible, del “there she is” (Barthes, 2000:109), y luego el silencio.

Por otra parte, el Coronel Moorí Koenig, quien tenía como cometido seguirle el rastro al cadáver y enterrarlo anónimamente, comienza también a ser seducido por las imágenes de la mujer inmóvil en el tiempo: “El Coronel no pudo apartar los ojos de las fotos que retrataban a una criatura etérea y marfilina, con una belleza que hacía olvidar todas las otras felicidades del universo” (Martínez 1995:25). La sensación de belleza suprema, según interpretamos, se genera, en cierta medida, por los materiales por los que está constituida esta criatura, puesto que el éter y el marfil son dos compuestos de la naturaleza; y en este sentido, como sostienen Bazin & Gray, se manifiesta la conexión del espectador con un origen terrenal en estos compuestos naturales, lo que constituye una parte inseparable de la sensación de belleza que

---

<sup>15</sup>Mitchell se refiere a este momento como “ekphrastic fear” (1995:154), es decir el momento cuando la diferencia entre la representación verbal y la visual puede colapsar convirtiendo el arte superior de la palabra en un objeto estático para la contemplación como una muñeca o una estatua, de ahí el miedo. Véase el ensayo “Ekphrasis and the other” en *Picture Theory* para más información sobre su tratado de los tres momentos ekphrásticos.

genera la contemplación de la imagen inmóvil (1960:7). Además, encontramos aquí un paralelo con el proceso fotográfico, pues en este la reacción de elementos químicos, como por ejemplo bromuro o mercurio, es lo que permite la fijación de la imagen sobre una superficie. Esta imagen afecta a Moori a tal punto que cae bajo el encanto del cadáver y su imagen se apodera de sus pensamientos y experiencias; a partir de esto las analogías lo atormentan hasta el grado de encontrar semejanzas entre su mujer y la Difunta cuando la primera se peina el cabello hacia arriba. Cabe señalar, además, el cambio que se produce en el Coronel, pues desde las imágenes de San Martín y Kant que el Coronel tenía como estandartes, este pasa a adoptar la imagen enarbolada por el grupo opuesto, la de Eva. Esto lo entendemos en el marco de la reflexión de Bazin & Gray, quienes proponen que “we are forced to accept as real the existence of the object reproduced” y la transferencia de realidad de la cosa a su reproducción conlleva el poder irracional de arrancarnos nuestras creencias (8). La fidelidad de la representación en la fotografía es tal que transfiere realidad de la cosa representada a la representación, y tal verosimilitud es lo que coloca a la fotografía como una fuerte poderosa de verdad y realidad con el consecuente poder de alterar la visión de realidad de la persona. De esta manera, se pone en evidencia el trabajo mental de la imagen para moldearse en la mente y quedar impresa: la fascinación ante la semejanza tan real con el objeto representado, el ofuscamiento y la fijación permanente en la mente como modelo forjador de los deseos.

Este mismo proceso mental que genera la imagen se refleja en la escena después de que Arancibia asesina a su propia mujer confundíendola con los del Comando de la Venganza. Margot, su cuñada, relata el momento posterior al incidente cuando llega a la casa de su hermana y en la bohardilla ve un resplandor azul: “Entonces la vi. Sólo la vi un instante pero es como si todavía estuviera viéndola y Dios me hubiera condenado a verla para siempre” (Martínez, 1995:271). La fuerza de la imagen inmóvil yace en la percepción visual de este objeto fijo – que se podría tomar en este caso como una fotografía de tamaño natural – , seguida por el registro y permanencia en la memoria y, finalmente, la insistente reproducción en el ojo mental. Un tema derivado que merece ser considerado aquí es la visión como posesión mental, lo que se observa en el pasaje donde el narrador cuenta los pensamientos del Coronel llegando a Hamburgo a buscar a Persona: “Ni siquiera se detenía a pensar qué haría con Ella, en qué vida nómada o de estepa se enredarían los dos. Sólo quería poseerla, volverla a ver” (343). Aquí claramente se pueden establecer vínculos con la necrofilia en forma concreta; sin embargo, se rescata el acento que pone el narrador en que la única forma de poseerla es con la mirada, pues lo que se tiene en el ángulo de la visión se experimenta como posesión visual, y se percibe como adoración erótica. En este sentido, el deseo de posesión y apreciación del objeto con la mirada se genera por la verosimilitud de la representación, tanto del cuerpo como de las fotografías, con respecto al referente real. Derrida señala que la singularidad de la fotografía es lo que le otorga a esta valor de culto (2010:29), y en este contexto, la representación de Eva, tan similar a la persona cuando estaba en vida, se convierte en un fetiche, un ídolo, y convoca a venerarla, contemplarla y poseerla con la mirada.

De igual manera, este llamado a la adoración que produce la fotografía se representa como un poder hipnótico que actúa como un imán para los ojos, como vemos en el caso de Yolanda, quien de niña confunde al cadáver escondido en el cine con una muñeca a la que llama Pupé: “Estaba hipnotizada por la Pupé. No le podía quitar los ojos de encima” (Martínez, 1995:236). El mismo encantamiento hipnótico provoca la quietud, la impavidez del cuerpo y la sonrisa fija de la mujer, en el loco Arancibia y el Coronel Moori: “Se quedaron mirándola hasta que la mañana se les confundió con la eternidad” (259). El objeto venerado provoca la compulsión voyeurista a mirar, a contemplar por el placer estético o erótico, o como buscando algo que se mueva en esa quietud teatral.

Este deseo por la posesión del cuerpo también ocurre entre los miembros del grupo opositor, lo que observamos cuando el narrador entrevista a Walsh y este último muestra una foto de Evita que lleva como amuleto, donde “Evita yacía de perfil, con el rodete clásico bajo la nuca y una sonrisa sesgada”, y luego Walsh le dice al narrador: “ – Si la encontrás es así como debería estar. Nada puede corromper su cuerpo. [...] Tendría que estar como en esta foto: dormida, imperturbable” (306). Por una parte, cabe señalar nuevamente la fascinación que causa el cadáver y su representación fotográfica como la imagen de una quietud doble, pues la fotografía fija la imagen del cuerpo embalsamado ya fijo e inmóvil en el tiempo. Y es esta inercia funeraria o estasis en su propio tiempo y espacio incorruptible lo que parece alucinar a Walsh. Cabe recordar, como también lo destaca Zuffi (2007:108), las coincidencias intertextuales entre el Coronel alemán de “Esa Mujer” de Walsh y su entrevistador periodista, con Moori Koenig y el narrador – o narradores – en *Santa Evita*, puesto que las historias de estos dos también constituyen las tramas principales en nuestra novela. Así, el hecho de que el autor implícito haya elegido que justamente Walsh lleve esta foto como amuleto es para señalar no solo que aún los que pertenecen a la elite opositora de Evita y del peronismo caen bajo el encanto del cuerpo inmóvil, sino también para hacer una autorreferencia, es decir, exponer su propia vulnerabilidad, y en este sentido, el texto puede leerse también como una autobiografía.<sup>16</sup>

Con respecto a la imagen del fascinado, Sacca señala que esta se propaga aún hasta la lista de autores de la elite tales como Cortázar, Borges, Walsh y Perlongher, que trataron el tema del peronismo y “la obnubilación de Eva”, hasta disponer el relato de manera que la mirada del personaje-narrador hacia su objeto de deseo se hace cada vez más intensa (2002:8). Sin embargo, se argumenta aquí que dicha intensidad rebalsa del mundo intradieético en un intento de transmitirla al lector a través de diferentes estrategias. Para ilustrar, la noche en que el Coronel y los tres oficiales trasladan el cadáver y las copias, huyendo atemorizados de la amenaza invisible del Comando de la Venganza, el narrador relata que, repentinamente, Moori piensa en una frase: “«Vendrá la muerte y tendrá *tus* ojos», había leído el Coronel en alguna parte. ¿Los ojos de *quién*?” (Martínez, 1995:209; cursiva nuestra). Se advierte aquí la referencia a la muerte y a los ojos en la primera sentencia, lo que nos devuelve a “Lady

---

<sup>16</sup>Además hay varias coincidencias entre el narrador TEM y el autor, como señala Schlickers (2005:119): el piso en San Telmo, el exilio, la residencia actual en Nueva Jersey, entre otras.

Lazarus” con el castigo por mirar a la muerta. Más aún, el posesivo de segunda persona “tus” envía una referencia indefinida, y con la pregunta, “quién” se acentúa la indefinición en la referencia. Por esta razón, este pasaje puede interpretarse como una sutil insinuación del autor implícito hacia el lector, quien también está participando de la exposición visual que se está llevando a cabo en las páginas de la novela. La muerta le arrebató los ojos y la cordura a todos los personajes que la miran o ven sus fotografías; de la misma manera, a través de las descripciones de este material visual, el lector se convierte en un espectador más de la imagen estática, por lo que la influencia se transmite por ósmosis del embalsamador, al Coronel, a los cabecitas negras, a la elite intelectual, al narrador, y finalmente, al lector en el mundo extratextual.

En otro plano, es necesario referirse al tema de la luz en la novela, y, según sostenemos, también se intenta encandilar al lector. La obtención de imágenes duraderas en el arte fotográfico se produce, como describe Barthes, debido a la acción de la luz sobre ciertas sustancias y luego la imagen se forma a través de un aparato óptico (2000:10). En *Santa Evita*, los rayos luminosos y la luz que emana de los objetos refulgentes en reposo atraen la mirada de los personajes, “la Mujer era fosforescente en las tinieblas de la bodega” (Martínez, 1995:324). Esta luz fluorescente llega a los personajes espectadores animándolos, aunque son las sustancias, los metales, los que están vivos en el cuerpo muerto. En la novela en cuestión la descripción de colores, luminosidades e irradiaciones es sugestiva de la fotografía, y se toma prestado del lenguaje fotográfico para transmitir la idea de que lo que atrae la mirada son los rayos luminosos, pues en el proceso fotográfico se enfatiza la acción del sol “in reproducing nature as if unmediated by humans”, lo que se evidencia en las designaciones dadas al proceso fotográfico antiguamente, “heliograph”, “photogenic drawing”, “nature’s light writing” (Adams, 2008:176).<sup>17</sup> Así, se perciben varias referencias al sol en la novela, e implícitamente a la luz: “sol líquido”, “sol viscoso”, “sol oscuro”, “soles malignos”. Estas referencias a la luz las entendemos en conexión a la fotografía a través del pensamiento de Barthes: “A sort of umbilical cord links the body of the photographed thing to my gaze: light, though impalpable, is here a carnal medium” (2000:81). La luz emitida por el objeto fotografiado se presenta como una extensión de este, y se percibe como “carnal” en el sentido que actúa como agente físico o medio de radiación electromagnética que magnetiza al observador hacia la foto. Entonces, entre la mirada y la fotografía media la luz como conector, pues esta se desprende del objeto fotografiado y enlaza la mirada, fijándola en este objeto. Dicha conexión luminosa se representa en la novela a través de alusiones a este medio lumínico, tal como se demuestra a continuación.

En primera instancia, se advierte la referencia a la luz en el relato del narrador, cuando el Coronel le pide a Ara ver el cuerpo embalsamado: “Quiero ver por mí mismo si es esa maravilla de la que hablan sus apuntes. Déjeme ver qué dicen. – Sacó una tarjeta del bolsillo y leyó: – «Es un sol líquido». ¿No le parece una exageración? Imagínese, un sol líquido”

---

<sup>17</sup>Brunet habla de una interpretación de la fotografía como “writing with light” (2009:143) a comienzos del siglo XXI, cuando este medio visual es la nueva musa de la literatura.

(Martínez, 1995:35; cursiva nuestra). En este pasaje se vislumbra una coerción de la narración hacia el lector a compartir la imagen a las que aluden las palabras, puesto que no solamente se reitera la frase “sol líquido”, sino que también se vuelven a usar los pronombres deícticos de segunda persona que apuntan la referencia hacia el otro dialogante en la intradiégesis, pero también hacia el lector. Por lo tanto, se ejerce cierta violencia con las descripciones en la narrativa en un intento por forzar al lector a ver, llenarle la vista con este objeto luminoso a la fuerza, para así encandilarlo y obligarlo a reflexionar sobre lo absurdo de la asociación sol líquido/mujer embalsamada. Este proceder hacia el lector se interpreta como una coacción, un chantaje. A propósito de los chantajes en la obra, Vargas Llosa habla de los “chantajes sentimentales” al lector de *Santa Evita* con el uso del melodrama y la sensiblería (en Schlickers 2005:121); entonces, tomando este concepto se agrega aquí el chantaje visual al cual el lector se encuentra expuesto con estos llamados implícitos a participar de un juego en el que el narratario es incitado a imaginar y dibujar mentalmente para reflexionar sobre las paradojas de la visión.

Siguiendo con el análisis de la luz y los colores, se observa que estos afectan a los personajes hasta la locura. Cifuentes relata que el Coronel, luego de su regreso a Buenos Aires convencido de haber enterrado al cadáver original en Alemania, se la pasa repitiendo: “Persona es una luz a la que nadie puede llegar.” (Martínez, 1995:363). Más tarde, estando ya el Coronel en su retiro forzoso en el sur y sufriendo la falta de Persona, el narrador cuenta que Moori se queda “inmóvil, contemplando la lenta declinación de la luz, que persistió en un pálido tono de naranja [...] que viró sin apuro hacia el violeta hasta más allá de las siete: un crepúsculo majestuoso, desolador, que nadie podía ver de frente y que quizá no estaba hecho para los seres humanos” (290). Metafóricamente, la irradiación de luz descompuesta en colores sugiere la luz que desprende el cadáver por los químicos, pero también lo luminoso de las imágenes y las fotografías que Moori Koenig había contemplado por horas y en las que queda atrapado. La misma afección de los colores se puede observar en Arancibia cuando enloquece e intenta llamar a su mujer Elena con la frase “«Evena, Elita»”, y comienza a quejarse de tener llamas en la cabeza: “«¡Me duelen las llamas! Evina, Evena, ¿dónde te has metido?»” (273-274). Se evidencia, entonces, la atracción por lo inmóvil y lo fulgente, pues lo que se graba en la mente es la luminosidad de la imagen en la quietud espacial y temporal, como si estos personajes hubieran enfermado de las exposiciones a las radiaciones de luz.

Sintetizando, en esta sección del análisis se ha estudiado la fascinación que causa la inmovilidad del objeto y los efectos de la luz en la fotografía y el cuerpo embalsamado. Asimismo, se ha demostrado el intento del autor implícito para que estos efectos traspasen la frontera de la historia y lleguen al lector con el fin de incitarlo a reflexionar sobre la visión. Como se examina en la siguiente parte del análisis, esta reflexión y descripción del material visual ocurre en palabras, lo que conlleva una alteración de la naturaleza del mensaje visual.

### **3.4 La fotografía en la retaguardia**

Finalmente, el narrador, quien se empeña en relatar la travesía del cadáver, también comienza a caer bajo el encanto de las fotos hasta casi alinearse en la fila de los fascinados:

Escribo en el regazo de sus fotos: la veo con el pelo al viento una mañana de abril; o disfrazada de marinero, posando para una tapa de la revista *Sintonía*; o sudando bajo un abrigo de visón, al lado del dictador Francisco Franco en el férreo verano madrileño; o extendiendo las manos hacia los descamisados; o cayendo entre los brazos de Perón, ojerosa, en los huesos. Escribo en su regazo, [...] *¿No es acaso lo bello sino el comienzo de lo terrible?* (Martínez, 1995:204; cursiva en original).

En este pasaje se observa, por una parte, la relación estética hacia el sujeto referente que la fotografía proyecta, “the beautiful” (Sontag, 1977:109). El narrador parece fascinado por esas poses estáticas que posee mentalmente como si fueran fotografías físicas y a las que hojear como a un álbum. Esto se complementa con el hecho de que, desaparecido el referente, lo único que queda en la memoria son las fotografías, cuya circulación, en este caso, ha sido masiva y su intrusión en la mente es tal que toman posesión del observador obnubilándolo con su esplendor. El autor implícito se apropia de imágenes icónicas populares y hace que el narrador las mencione y las describa estimulando la reproducción de tales imágenes en el ojo mental del lector. Sin embargo, la belleza de la fotografía, que aparenta ser un refugio o un amparo, esconde algo perverso: las mismas imágenes en las que ahora se cobija el narrador han tomado posesión de los otros personajes que también las han visto, enloqueciéndolos. De esta manera, lo sublime de las fotografías se cuestiona en la pregunta retórica, la cual incita a la reflexión. Esta está en diferente formato de letra, y por lo tanto se la atribuimos al autor implícito TEM y no al narrador TEM, y tiene por finalidad estimular a reflexionar sobre la paradoja de la fotografía, es decir, la fusión antagónica de lo bello y lo horrible en la imagen: lo bello, enmarcado en la fascinación por la inmovilización de un momento en un tiempo eterno, y lo terrible, enmarcado en el aprisionamiento e inmovilización del sujeto en posición contemplativa ante la imagen. De este modo, consciente del poder de la fotografía, el autor implícito escapa a la fascinación de este medio neutralizando su poder con esta pregunta, sin embargo, quien sí pareciera quedar atrapado en el regazo resplandeciente de las imágenes es el narrador. Así, la cita anterior puede leerse como una tarjeta postal mitad imagen y mitad texto, donde el desdoblamiento del autor implícito y el narrador se hace manifiesto para mostrar la vulnerabilidad general y la propia ante el poder estático de este medio ubicuo, pero también la posibilidad de oponerse a él a través de la reflexión sobre su funcionamiento en la narración, pues como manifiesta Sontag: “In contrast to the amorous relation, which is based on how something looks, understanding is based on how it functions. And functioning takes place in time and must be explained in time. Only that which narrates can make us understand” (1977:23).

Así, arribamos a la puerta trasera, el desenlace de la novela. Finalmente, el narrador, al igual que Ara, Moori, Arancibia o el Herr Doktor del poema de Plath, luego de indagar, aguijonear y husmear en las tripas de la muerta revolviendo su pasado, también va a recibir su maldición:

*La veía en mis sueños: Santa Evita, con un halo de luz tras el rodete y una espada en las manos. [...] Si no la escribo voy a asfixiarme. Si no trato de conocerla escribiéndola, jamás voy a conocerme yo. En la soledad de Highland Park, me senté y anoté estas palabras: «Al despertar de un desmayo que duró más de tres días, Evita tuvo al fin la certeza de que iba a morir». [...] he remado con las palabras, llevando a Santa Evita en mi barco, de una playa a la otra del *ciego mundo*. No sé en qué punto del relato estoy. Creo que en el medio. Sigo, desde hace mucho en el medio. Ahora tengo que escribir otra vez (Martínez, 1995:39; cursiva nuestra )*

La imagen ya ha hecho su trabajo mental de calar en la mente del narrador, pues este la ve encandilado por el aura luminosa. Sin embargo, el narrador se salva de la maldición al escribir la imagen, pues tiene que escribir la visión para explicarla y exorcizarse de ese poder que intenta poseerlo, como lo ha hecho con los otros personajes de la historia, como así también con los del poema de Plath. Aquí es donde lo visual y lo textual confluyen, pues la explicación de lo visual en palabras en la ficción constituye el momento liberador que rompe el hechizo de la imagen, vence la quietud teatral y le permite avanzar en su barco. De tal forma, regresamos a los epígrafes, a las postales mitad texto, mitad imagen por las que nos asomamos al mundo y donde nos vemos insertos viendo y leyendo. Tanto el material visual como el relato son las bases por las que se comprenden la historia y la realidad; sin embargo, lo que se expone claramente aquí es la paradoja de la visión: las imágenes visuales tienen el poder de confundir, fascinar y azorar, pues pese a que en la novela todos han “visto”, estos aún están “ciegos” o cegados por la visión ya que no pueden ver más allá de esta. Así, se profesa el valor de la escritura para el conocimiento, para “ver” con el ojo de la reflexión el objeto que se posa en el campo de la visión.

### **3.5 La fotografía en la pared de la narración**

Aunque las fotos constituyen el empapelado de gran parte de la casa ficcional de *Santa Evita*, los cimientos están configurados por palabras, es decir, las fotos cuelgan de la pared de la narración literaria. Ampliando el foco del análisis, se examina ahora qué implica este collage de pasajes ekphrásticos para la economía representativa de la obra y cómo interactúan fotografía y narración en la novela.

En primer lugar, el extenso tapizado de fotos de Evita en la novela puede leerse como una parodia de la realidad argentina y los sucesos ocurridos en las postrimerías de la vida de Eva, pues como Alcaraz – o el narrador – relata: “*Entre abril y mayo de 1951, Buenos Aires fue empapelado de arriba a abajo con su cara y hasta del obelisco colgaron gallardetes inmensos que llamaban a votar por Perón-Eva Perón*” (Martínez, 1995:91-92; cursiva en original). Las descripciones de aglomeraciones de fotografías y retratos abundan, como vemos cuando Walsh le relata al narrador que la casa de Moori estaba repleta de fotos de Evita y que tenía más de un centenar: “Algunas eran impresionantes. Se la veía suspendida en el aire, sobre una sábana de seda, o en una urna de cristal, entre un marco de flores. El Coronel pasaba las tardes contemplándolas [...] con una lupa” (306-307). En la estación de Liniers, se describe una escena análoga: “veneraban la foto triunfal de Evita, vestida con la pollera estilo Maria Antonietta que lucía en las veladas del teatro Colón” (378), su imagen se exponía en los altares, en los estandartes, con “una sonrisa que se esforzaba por ser benévola pero que brotaba de costado, artera, amenazante.” (379). Esta representación de la realidad en el espacio nacional, público y privado tiene una analogía en la estructura interna del texto con el cuantioso arsenal de fotografías que se presentan descriptas o aludidas. Esta repetición tanto como representación de la realidad externa y como estructura interna de la novela resulta abrumadora, entonces se vislumbra el propósito desde la autoría de querer causar una sensación de asqueamiento y empalago hacia la imagen fotográfica que retrata a Evita. Se presenta, entonces, un giro en favor de la escritura, como opuesta a la imagen. Esto se puede

corroborar también con la macro organización de los capítulos, pues el penúltimo capítulo se llama “Una colección de Tarjetas Postales” y trata sobre la maldición que ya se ha apoderado de los ojos del Coronel y lo obliga a ver y buscar con la mirada a la mujer y su luz en todas partes, y culmina con el narrador refugiado en la visión de las fotografías. En contraste, el último capítulo se llama “Tengo que escribir otra vez”, y, aunque el final es abierto, se sugiere que es la escritura o la narración de estas imágenes que lo sofocan lo que lo salvará de la maldición. La escritura como explicación de la visión se presenta, así, como el antídoto para descongestionarse de la omnipresencia de la imagen.

Esta exposición al lector de la presentación de fotos hasta el hartazgo lo equiparamos con los intentos de formación de imágenes mentales a través de las descripciones lingüísticas de material visual, lo que transforma al narrario en partícipe del espectáculo de la visión del objeto expuesto. Ahora, si la visión es lo que trae la maldición, y, la exposición de la mirada al cuerpo fijo y luminoso en una pose es lo que causa la locura y obsesión de los personajes, entonces, el texto ejerce cierta violencia hacia el lector en el sentido que intenta contagiarle a este último “la visión de Eva”. Pero ¿por qué trataría el autor de provocar la misma “enfermedad de la visión” en el lector? En los artículos de crítica recopilados para esta tesina, este tema de la violencia se trata desde la óptica del escritor con su medio, la escritura, sobre su objeto de trabajo, el cuerpo (Cortés, 2008:329), al igual que Ara, quien violenta el cuerpo con su bisturí y los demás con su obsesión necrofílica (Zuffi, 2007:111). Aquí, empero, quisieramos enfocar en la violencia ejercida sobre el receptor de la obra, el lector. Esta imposición o coerción hacia el lector tiene el fin de incitarlo a pensar sobre el funcionamiento del elemento visual en el sistema sensorial, su fijación en la memoria como un elemento permanente y su implicancia en la formación de las opiniones y los deseos individuales y colectivos. Si el lector no “ve” el mito no hay desmitificación en la narración, pues la deconstrucción de lo visual se da en el marco de su traducción a lo lingüístico. Si el lector no reconoce las zonas iluminadas, no verá tampoco las sombras, que son las que esta novela procura iluminar. De ahí el afán de provocar visión mental, de captar sutilmente la vista del lector inmovilizándolo en el encandilamiento de las fotografías descriptas; para que, hastiado de este ofuscamiento el lector busque el refugio de las sombras, del negativo de la imagen y realmente “vea” ese otro lado del objeto que se intenta exhibir. Entonces, el “ver”, aquí, ya no es utilizado en el sentido “ver-poseer la imagen” sino mas bien “ver-reflexionar la imagen”, y la reflexión tiene que proceder en palabras, pues la imagen es muda.

Consideramos, ahora, la implicancia de esta interacción palabra-imagen en el tiempo de la obra. Así, conviene hacer una distinción entre el tiempo de la narración en la historia y el de la descripción en los pasajes ekphrásticos. Con respecto al tiempo de la narración, Davies (2000:419) y Díaz (2003:190) proponen que la narración conforma un tiempo mítico donde principio y fin de la historia se conectan circularmente, y también un tiempo holístico que incluye todos los tiempos diferentes de la historia. Los críticos mencionados enfocan en el tiempo de la narración, que es analéptico<sup>18</sup> porque las versiones de los testigos regresan al

---

<sup>18</sup>Los conceptos analéptico y proléptico son tomados de Genette, en *Narrative Discourse* (1980:48,67).



pasado de Evita, y proléptico por las constantes anticipaciones de lo que sucederá. Así, la narración está en una constante búsqueda, yendo para atrás y para adelante, tal como se connota en el sueño del narrador sobre la mariposa con un ala negra volando hacia adelante y un ala blanca aleteando hacia atrás. Paralelamente, este movimiento hacia atrás y hacia adelante también se plasma en la fotografía, pues como se argumentó anteriormente, esta refleja un pasado que a la vez se archiva para un futuro, es “prophesy in reverse” (Barthes, 2000:85). Volviendo, ahora, al tiempo de la narración, este está siempre en movimiento, regresando o avanzando.

Por otra parte, con respecto al tiempo en las descripciones de fotos en los momentos ekphrásticos, el tiempo se detiene y el lenguaje es moldeado en un “still moment” (Krieger en Mitchell, 1994:153), de esta forma, se trae el objeto a la contemplación del ojo mental del lector en un plano espacial. La detención transitoria para la observación del objeto descrito, – generalmente Eva en una pose –, es sugestiva de un tiempo estático de duración eterna, que, en fin, es el vivido por el objeto mismo, fijo dentro del marco de papel en la fotografía, y es lo que embeleza y cautiva los sentidos del espectador. De este modo, las descripciones de fotografías en los pasajes ekphrásticos hacen que el tiempo se estanque en un momento, logrando, así, paralizar el movimiento hacia atrás y hacia adelante que sigue la narración. Las palabras describen una fotografía, dibujan una imagen y obligan a detenerse y contemplarla mentalmente.

Entonces, de esta forma es como queda configurado el tiempo holístico: con las analepsis, las prolepsis, y también con los eternos presentes que ofrecen las descripciones de las imágenes. En las fotografías, y análogamente en el cuerpo embalsamado, el tiempo desaparece para dar lugar a lo espacial, lo que tiene extensión. Así, lo textual trabaja moviéndose hacia adelante y hacia atrás sobre el espacio de la imagen inmóvil para explicarla y mostrar su funcionamiento, en otras palabras tomadas de la reflexión de Richter: la fotografía conserva y preserva en el tiempo, mientras que las palabras deconstruyen (en Derrida, 2010:xxix). Concluimos, así, que el tiempo estático de las descripciones en los momentos ekphrásticos tiene consecuencias para la organización temporal de la obra, y contribuye a la representación de la imagen y la escritura que se pretende evidenciar.

Finalmente, en *Santa Evita* la riqueza de descripciones fotográficas urde un collage visual donde las fotografías, imágenes y retratos rodean y cubren al referente ausente, pues en las líneas temporales principales de la historia los hechos son posteriores a la muerte de Evita. Esta combinación de material visual en el collage ekphrástico se complementa con el collage de voces, que también cubre a Eva con un abanico de versiones de otros. Aunque el material visual descrito varía, como hemos visto anteriormente, las fotografías e imágenes predominantes son de Eva. De la misma forma, a pesar de que se presentan las voces de varios testigos, estas están orquestradas por el narrador, quien expresa a menudo su intervención en las versiones de los testigos. Por ejemplo, antes de ceder la palabra a doña Juana, aquel revela: “La dejé hablar, entonces, a través de mí. Y solo así, me oí escribir” (Martínez, 1995:366). De este modo, últimamente, las múltiples imágenes del collage visual desembocan en la de Evita, y la heterogeneidad de voces del collage verbal confluye en la voz

propia del narrador. Unidad y multiplicidad se yuxtaponen y tal concatenación se refleja tanto en lo textual como en lo visual. Más aún, en el caso de lo visual, en las novelas como *Santa Evita*, donde las fotografías son descritas pero nunca presentadas, Adams propone cotejar la imagen de las tapas con los personajes ficticiales en el interior de la novela (2008:180), puesto que el material visual utilizado en las tapas se esgrime con intencionalidad. A pesar de las variadas ilustraciones de las tapas en diferentes ediciones, la ilustración inicial contiene generalmente una representación de Eva, pictórica o fotografiada, y la imagen final es la fotografía de TEM. Aunque es difícil esbozar una explicación que se acerque lo más posible a los objetivos del autor siendo que las ilustraciones de las tapas del frente son varias, interpretamos estas dos imágenes contrapuestas como la confluencia de lo múltiple en los sujetos individuales, o también como la oposición imagen/escritura. Además, cabe recordar que el primer capítulo comienza con una narración de Eva en vida, y el último capítulo termina con una escena con muchas referencias hacia el autor real. Estas dos partes de la narración están espacialmente cercanas a las ilustraciones respectivas de las tapas, lo que se puede interpretar metafóricamente así: entre la vida del personaje histórico y quien quiera representarlo media la ficción, que es lo que está ubicado en el interior de la novela.

#### 4. Discusión

En el análisis se ha considerado la representación de las secuencias fotográficas, y la interacción entre el medio visual y el medio textual para acercarse a la política de representación de la novela. Aquí, se amplía el análisis trayendo a discusión ciertos temas que se estima merecen ser desarrollados.

En primer lugar, cabe considerar las paradojas de la fotografía y su representación en la obra. En *Santa Evita*, las zonas de visión constituyen también el predio donde se intentan leer lo que Martínez llama las “zanjas ciegas” (2004:4), es decir, las áreas oscuras a las que la luz y la iluminación no llegan, y que por ende no atraen la mirada. Esto nos trae a una de las paradojas de la fotografía: “Whatever it grants to vision and whatever its manner, a photograph is always invisible: it is not it that we see” (Barthes, 2000:6). Entonces, para explicar lo invisible de lo visible en la fotografía, el autor aborda esta forma de representación en el escenario del lenguaje. Lo que las palabras exponen es justamente lo paradójico de la representación fotográfica: ofrece visión, pero engecece, no es lo que deja ver, sino lo que oculta. Sin embargo, lo visible gana terreno y moldea las creencias; por ejemplo, en el relato del narrador, Moori recibía informes pero los desdeñaba, “no los creía, no los *veía*. Lo único que le interesaba era la muerta, no su pasado” (Martínez, 1995:366; cursiva en original). Lo narrado, los informes, se desecha en favor de lo visible, el cuerpo inmóvil; entonces, como Martínez razona en su artículo, la veneración de lo visible conduce a ignorar lo evidente (2004:4). Aquí llegamos a otra problemática derivada de la visión y relacionada con la dialéctica de la visión y la lectura, pues el roce con el órgano visual es lo que permite la captación de lo visual y también de lo textual. Aún así, las imágenes que los personajes ven los fascinan e inmovilizan en el espacio de la figura expuesta, en cambio la narración y su

captación a través de la lectura neutraliza esta fijación espacial, y explica avanzando en el tiempo. En la novela se exhibe este antagonismo en la representación ekphrástica de lo visual en lo textual. Estos sistemas interactúan en tanto el lenguaje evoca las imágenes, y al hacerlo, paradójicamente, invoca sus poderes para fijar, fascinar, obnubilar, ratificar y emocionar al espectador, al mismo tiempo que el lenguaje trata de controlar estos mismos poderes que evoca en una especie de “fusion of iconophilia and iconophobia” (Heffernan, 1993:7).<sup>19</sup> Entonces, TEM se describe a sí mismo viendo las postales de la exposición de fotos que lleva a cabo en su novela, y ve a la fotografía dando lo que Derrida llama, el “regalo”, como un heterónimo, “look at me, here is my image, this is my body” (Derrida, 2010:32). De este modo, pone al lector a ver la relación entre el espectador y la fotografía para que este sea partícipe de este amor por la imagen, pero con el objeto de que lo cuestione.

Igualmente, además del órgano visual que posibilita la percepción tanto de lo visual como de lo textual, encontramos otro punto de coincidencia entre la fotografía y las palabras, a saber, que los significantes de ambos medios están dirigidos por los deseos y las pasiones. Este razonamiento deriva de un escrutinio de las reflexiones del narrador: “se creía también que Evita estaba cristalizada para siempre en una pose, en una esencia, en una respiración de la eternidad y que, como todo lo quieto, lo predecible, ya nunca más despertaría pasiones. Pero el pasado vuelve siempre, las pasiones vuelven” (Martínez, 1995:242-243). Y más adelante, cuando Kaufman propone hablar de “Evita” pero el narrador entiende “Irene”, su querida ex novia fallecida, este último reflexiona: “Más de una vez he oído palabras que se movían no en la dirección de sus significados sino en la de mis deseos” (243). Así, se observa que tanto la imagen como las palabras son representadas como inestables y sus significantes maleables y subjetivos, en tanto son gobernados por los deseos y las pasiones individuales y colectivas. Así, llamarle a Eva “sol líquido” o el llanto y la emoción ante la fotografía de Eva Perón muestran la subyugación de los significantes de ambos medios, el visual y el lingüístico, a los deseos y anhelos. La imagen silente y el lenguaje arbitrario confluyen ahí donde sus posibles denotaciones y connotaciones son infinitas y están timoneadas por los deseos, que cuando son generales se vuelven forjadores de mitos, y son justamente estos los que TEM intenta rescatar: los mitos que yacen en el imaginario colectivo de un país, “el deseo común” (Martínez, 2004:7).

Dadas, así, las numerosas posibilidades de interpretación de la fotografía, esta se presenta en la obra no solo como uno de los elementos que contribuye a formar y reforzar el mito Evita, sino también como un mito en sí misma, pues la imagen que se ha vuelto un mito condensa numerosos discursos: “it no longer speaks of that single character [...] but expresses concepts. It is unique, but at the same time it refers to other images that preceded it or that, in imitation, have followed it. [...] Sometimes it isn't a photograph but a painting, or a poster” (Eco, 1986:216-17). En el marco de esta reflexión observamos que la obra delinea dos tipos de acciones: el pensar en imágenes y el pensar las imágenes. Como han argumentado Davies

---

<sup>19</sup>Ritcher también trata el tema de la lectura de la imagen y propone que en la deconstrucción, basada en la teoría de Derrida, el amor a la palabra, es a la vez, el amor a la imagen, por lo tanto propone “photo-graphy or light-writing” como modos de pensar, leer y escribir (Ritcher en Derrida xviii-xix).

(2000), Lavery (2007) y Díaz (2003), en la sociedad de las imágenes, los simulacros y el espectáculo ya no es posible escapar a la multiplicación, influencia y falta de especificidad de los mensajes visuales; no obstante, al pensar las imágenes pasándolas por el tamiz del lenguaje, estas se transforman en otra cosa, y se descubre su mecanismo de funcionamiento. Cuando la lectura de las imágenes es llevada al límite, la imagen se disuelve, se disgrega en palabras. Entonces, interpretamos la elección del autor de no incluir fotografías físicas en la narración de tal modo: un mundo ennegrecido por la imagen necesita ver pero con el ojo de la reflexión, la explicación, la narración, de ahí la preferencia por el collage ekphrástico.

De tal modo, la fotografía es traída bajo la mirada del lector con el fin que describe Hutcheon: ser usada en contra de sí misma para refutar su autoridad y poder con el fin de deconstruir su estrategia representativa (2002:43). El mensaje fotográfico en *Santa Evita* está anclado en el mensaje lingüístico, que funciona como mando de control: la ficción y el narrador guían al lector entre los significados de la imagen, proveyendo lo que Sontag llama “visual legibility” (1977:5). Esta representación de una imagen de la imagen fotográfica pone en evidencia los mecanismos simbólicos que se mueven en las fotografías y que generan tantos significados diferentes, como un amplio sistema de significación donde la fotografía puede ser desde evidencia objetiva hasta disparador de emociones, archivo de la memoria, cuerpo de fascinación, sostén de mito y contra-mito, nostalgia del pasado, resguardo de ideologías y estimulador de locura. Tal espectro amplio de acción se resume en la siguiente cita tomada de *Camera Lucida*:

“the true total photograph”, it accomplishes the unheard-of identification of reality (“*that-has-been*”) with truth (“*there-she-is!*”); it becomes at once evidential and exclamative; it bears the effigy to that crazy point where affect (love, compassion, grief, enthusiasm, desire) is a guarantee of Being. It then approaches, to all intents, madness (Barthes, 2000:113).

En *Santa Evita*, esta poderosa fuente de evidencia y de locura es sometida a los poderes domesticadores de la literatura, y así, su esencia es expuesta y neutralizada en los dominios de la ficción.

## 5. Conclusiones

La obra objeto de esta tesina se configura en las intersecciones que enlazan elementos que parecen ser de diferente índole, como la realidad y la ficción. En este estudio nos hemos posicionado en el cruce entre el campo de lo visual y lo textual para indagar cómo interactúan estos dos mundos en *Santa Evita*. Entre lo visual, hemos elegido hacer un recorrido por las imágenes fotográficas suspendidas de la pared de la novela, cotejando estos singulares momentos ekphrásticos con un cuerpo de teoría postmoderna sobre la fotografía y su integración y relación con la narración, para acercarnos a la política de representación de la obra en cuestión. A través de un paseo por los epígrafes iniciales, continuando por el interior de la novela, saliendo por el desenlace y alzando la vista hacia la pared textual, hemos

rescatado un conjunto abundante de secuencias fotográficas y alusiones a material visual en pasajes ekphrásticos que ha servido como nuestro corpus de análisis.

El escrutinio de este corpus ha constatado la hipótesis inicial de que la representación de la fotografía en la narración tiene el propósito de exponer la gran influencia de este medio omnipresente, y a la vez incitar a reflexionar sobre las paradojas del fenómeno visual. Igualmente, el presente estudio también ha posibilitado ciertas observaciones que han proporcionado un entendimiento más profundo de la fotografía y su funcionamiento. Como conclusiones finales, presentamos que la elección del autor en la inclusión de tal arsenal fotográfico responde a la intención de exponer las variadas funciones que cumple la imagen fotográfica en la sociedad representada en la ficción. Así, se problematiza la relación de este medio visual con la memoria, el referente, la realidad, la formación de mitos, la llamada a la contemplación y la generación de fascinación. El collage ekphrástico formado por el caudal fotográfico descrito confluye en un collage verbal, lo que permite la interacción entre lo múltiple y lo unitario. A su vez, las descripciones de fotografías detienen el tiempo dinámico de la narración favoreciendo la contemplación mental de la imagen descrita, mientras que la narración se desplaza explicando la influencia de este medio visual y su poder de fijación en un presente eterno. Más aún, en la conversión del medio fotográfico/visual al lingüístico/textual en las secuencias ekphrásticas se produce una invocación de la fotografía para, al mismo tiempo, anular su propia fuerza.

Evidentemente, el presente estudio se ha acercado a aquellos prefijos derivados del postmodernismo, no solo a razón del marco teórico elegido sino porque estas perspectivas de estudio también atraviesan a la fotografía. De este modo, hemos referido a conceptos tales como desmitificación, autorreferencia e intertextualidad.

De esta manera, el collage ekphrástico que TEM expone en *Santa Evita* pone en tela de juicio la visión, lo visible, lo invisible y lo evidente, y estimula al lector a reflexionar sobre lo que ve. Se abre, así, un coloquio entre la fotografía, el lector, el narrador y el autor implícito a través de un experimento foto-textual que intenta que el lector vea la fotografía descrita para que reflexione sobre las paradojas de la imagen visual.

En el camino recorrido sobre nuestro cuerpo fotográfico han surgido ciertas cuestiones que señalan otras sendas posibles a seguir en futuros estudios. En primer lugar, un posible tema de investigación tiene que ver con la instancia narradora y el tema de la violencia, pues en correlación con los momentos ekphrásticos surgió en nuestro análisis la cuestión sobre en qué medida el narrador es violento o protector, por lo que se sugiere describir al narrador en las instancias ekphrásticas para arrojar más luz sobre su naturaleza. Otro camino es llevar a cabo un estudio comparativo entre *Santa Evita* y *La novela de Perón* desde el ángulo del material visual representado allí, o a modo de meta estudio comparando el presente estudio con otro que examine las estrategias ekphrásticas en *La novela de Perón*, para obtener conclusiones más generales sobre este tema en la narrativa de TEM. Asimismo, los estudios comparativos pueden apuntar a un contraste entre la novela en cuestión con otras obras que utilizan material visual físico, es decir las fotografías en sí, como por ejemplo *The Emigrants* de Sebald, para

examinar los diferentes efectos de incluir la fotografía o explicarla y describirla. Desde el sendero que se bifurca hacia el lector, en este análisis surgió el interrogante que dejamos abierto sobre si el pathos o sentimiento que genera la contemplación de la fotografía física se produce de la misma forma con una representación en el ojo mental a través de la descripción lingüística de un elemento visual. Finalmente, un tema que nunca se agota al tratar la obra de TEM es el de la clasificación genérica, pues, luego de este acercamiento a *Santa Evita* como un museo o una exposición de fotos con un lector turista o espectador, surgen preguntas sobre su género y sería interesante examinarla desde la escritura de viaje o la foto-textualidad o foto-narrativa como géneros literarios.

## 6. Bibliografía

Adams, Timothy (2008) "Photographs on the Walls of the House of Fiction", *Poetics Today*, vol. 29, no. 1, pp. 175-195.

Barry, Peter (2002) "Contemporary Poetry and Ekphrasis", *The Cambridge Quarterly*, vol. 31, no. 2, pp. 155-165.

Barthes, Roland (2000) *Camera Lucida. Reflections on photography*. London: Vintage.

Baudrillard, Jean (1984) *Simulacra and simulations*. En:  
[http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/Baudrillard-Simulacra\\_and\\_Simulation.pdf](http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/Baudrillard-Simulacra_and_Simulation.pdf)

Bazin, André & Gray, Hugh (1960) "The Ontology of the Photographic Image", *Film Quarterly*, vol. 13, no. 4, pp. 4-9.

Blatt, Ari (2009) "Phototextuality: photography, fiction, criticism", *Visual Studies*, vol. 24, no. 2, pp. 108-121.

Brunet, Francois (2009) *Photography and literature*. London: Reaktion Books.

Coddou, Marcelo (2007) "Santa Evita. Historia, ficción y mito. Una narrativa a partir del otro lado", *Acta Literaria* n 35, II Sem., pp.59-75.

----- (2008) "Ideología y política en la obra narrativa de Tomás Eloy Martínez", *Hipertexto*, , no. 8, pp. 72-81.

----- (2011) "Santa Evita de Tomás Eloy Martínez y la metanarración", *Crítica Cl. Revista Digital de Ensayo* año XV. En <http://critica.cl/literatura/santa-evita-de-tomas-eloy-martinez-y-la-metanarracion>

- Cortés, Jason (2008) "Obsesiones necrófilas: Autoridad y ética en Santa Evita de Tomás Eloy Martínez", *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 42, no. 2, pp. 329-350.
- Davies, Loyd H. (2000) "Portraits of a Lady: Postmodern Readings of Tomás Eloy Martínez's "Santa Evita", *The Modern Language Review*, vol. 95, no. 2, pp. 415-423.
- Derrida, Jacques (2010) *Copy, archive, signature. A conversation on photography*. Ed. Gerhard Richter. California: Stanford University Press.
- Díaz, Gwendolyn (2003) "Making the myth of Evita Perón: saint, martyr, prostitute", *Studies in Latin American Popular Culture*, vol. 22, pp. 181-192.
- Eco, Umberto (1986) *Travels in hyperreality*. New York: Harcourt Inc.
- Fickelscherer de Mattos, Cristine (2003a) "En torno al lector en la obra de Tomás Eloy Martínez", *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, no. 25. La Plata: FaHCE.
- (2003b) "Tomás Eloy Martínez: una bibliografía", *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, , no. 23.
- Fuentes, Carlos (1996) "Santa Evita", *Transition*, no. 70, pp. 44-51.
- Galindo, Oscar (1999) "Nueva novela histórica hispanoamericana: una introducción", *Documentos Lingüísticos y Literarios* 22, pp. 39-44. En [www.humanidades.uach.cl/documentos\\_linguisticos/document.php?id=402](http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=402)
- Genette, Gérard (1980) *Narrative discourse. An essay in method*. New York: Cornell University press.
- Heffernan, James (1993) *Museum of words*. Chicago: The University of Chicago press.
- Hutcheon, Linda (2002) *The politics of postmodernism*. New York: Routledge.
- Lagos, María Inés (2006) "Género y representación literaria en la construcción de Eva Perón: narraciones de Abel Posse, Alicia Dujovne Ortiz y Tomás Eloy Martínez", *Revista Chilena de Literatura*, no. 68, pp. 73-103.
- Lavery, Jane (2007) "Postmodern interpretations of the iconic self: Tinísima by Elena Poniatowska and Santa Evita by Tomas Eloy Martínez", *Romance Studies*, vol. 25, no. 3, pp. 227-240.
- Livingston, Debra (2010) "The Visual Narrative: Alternative photographic exposures", *Social Alternatives*, vol. 29, no. 4, pp. 3-8.
- López, Oscar (2003) "Santa Evita: ¿Cartesianismo o apuesta por lo Real Maravilloso? Las buenas intenciones de Tomás Eloy Martínez", *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura* , no. 9.

- Lopez, Cecilia (2003) *La novela histórica latinoamericana entre dos siglos. Un caso: "Santa Evita" de paseo por el canon*. Disertación doctoral. Universidad de Oregon.
- Martínez, Tomás Eloy (1995) *Santa Evita*. New York: Vintage Books.
- (2004) "Ficción, historia, periodismo: Límites y márgenes", *Revista digital Telar*, Año 1, Número 1. En <http://www.filo.unt.edu.ar/rev/telar/revistas/1/1.pdf>
- (2006) *La otra realidad: Antología / Tomás Eloy Martínez*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Minay, José (2005) *Recuperando a los Perón: Posmodernidad e intertextualidad en dos obras de Tomas Eloy Martinez*, tesis doctoral. Universidad de Tennessee.
- Mitchel, W.J.Thomas (1994) *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago press.
- Muniz, M.Gabriela (2000) "*Santa Evita*": *La imagen polifacética*, tesis doctoral. Universidad de Kingsville.
- Negrón, María (2010) "Tomas Eloy Martinez: The Uncertainty of Facts", *Review-Literature and Arts of the Americas*, no. 81, pp. 246-249.
- Perez Marín, Carmen (2000) "De cuerpo presente: la figura de Eva Perón en Santa Evita", en Liliana Cotto Morales (ed.), *Simposio historia y ficción en Santa Evita: mujer, política y populismo* [Río Piedras, P.R.]: Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, Facultad de Estudios Generales.
- Plath, Sylvia (1965) "Lady Lazarus", *Ariel*. En <http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/15292>
- Russek, Dan (2000) "Ekphrasis and the contest of representation in Tomás Eloy Martínez's *La novela de Perón*", en Marcy Schwartz (et. al., eds.), *Photography and writing in Latin America*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Sacca, Zulma (2002) "Espectacularidad y metáfora fetichista en las figuraciones de la historia nacional (anotaciones sobre el cadáver de Eva Perón)", *Andes*, 013. Salta: Universidad Nacional de Salta.
- Schlickers, Sabine (2005) "Autorreflexión erótico-estética sobre un cadáver: Santa Evita (1995) de Tomás Eloy Martínez", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 31, no. 61, pp. 111-129.
- Sontag, Susan (1977) *On Photography*. London: Penguin.
- Soria, Claudia (2004) "Santa Evita, entre el goce místico y el revolucionario", *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, , no. 11.



Zuffi, María Griselda (2007) *Demasiado real: los excesos de la historia en la escritura de Tomás Eloy Martínez*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

**Recurso online:** <http://www.fnpi.org/recursos/videos/entrevistas/>

---