

DOSSIER



Claudio Luis Orosco Llanos. *Guarani*

**GRAFÍAS DE LA FOTO: EL COLLAGE
EKPHRÁSTICO EN *SANTA EVITA* DE TOMÁS ELOY
MARTÍNEZ**

Azucena Castro
Universidad de Lund
azugreen33@gmail.com

RESUMEN

El presente artículo analiza la profusión de secuencias ekphrásticas en *Santa Evita* (1995), de Tomás Eloy Martínez, donde las representaciones fotográficas son un motivo reiterado en esta novela. Este despliegue visual en la narración da forma a un collage ekphrástico. La inclusión de tal material fotográfico codificado en el mensaje lingüístico no sólo refleja los variados significados y mensajes que tiene la fotografía en una sociedad saturada de imágenes, sino que también manifiesta la apropiación de las herramientas fotográficas para la práctica literaria. Más aún, los momentos ekphrásticos revelan puntos de convergencia y enfrentamiento entre dos “otros”, es decir, dos polos o sistemas diferentes que se generan en ese punto donde imagen y escritura convergen en la ékphrasis.

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

ABSTRACT

This article analyses the profusion of ekphrastic sequences in Tomás Eloy Martínez's *Santa Evita* (1995), in which the photographic representations are a recurring theme. This visual display in the narration amounts to an ekphrastic collage. The

inclusion of such photographic material codified in the linguistic message does not only reflect the various meanings and messages that the photography has in a society saturated by images, but it also manifests the appropriation of the photographic tools by the literary practice. Moreover, the ekphrastic moments reveal points of convergence and confrontation between two “others”, two different systems which are generated at that point where image and writing converge in ekphrasis.

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

RÉSUMÉ

Cet article analyse la profusion de séquences ekphrastiques dans le roman *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez (1995), dans lequel les représentations photographiques sont un thème récurrent. La présence d'éléments visuels dans la narration donne forme à un collage ekphrastique. L'insertion de ce matériel photographique codifié dans le message linguistique reflète non seulement les diverses significations et les messages que véhicule la photographie dans une société saturée d'images, mais il met aussi en évidence l'appropriation des outils photographiques par la pratique littéraire. En outre, les moments ekphrastiques révèlent des points de convergence et de confrontation entre deux «autres», deux systèmes qui sont également générés à ce point où l'image et l'écriture convergent dans l'ekphrasis.

Mots-clés: photographie, vision, ekphrasis, narration, collage.

La fotografía es una de las hebras frecuentemente escogidas para trenzar la urdimbre ficcional postmoderna. El giro hacia lo

visual en la postmodernidad conlleva a que el escritor renueve sus fuentes y materiales y coloque a la fotografía en función de numen de la creación literaria, integrando, explotando e interpretando este medio visual dentro del campo de la literatura. Sin embargo, el arte fotográfico no es un mero festón en el traje literario, sino que, reflejando la ubicuidad de este medio visual en la sociedad, la fotografía es explotada como estrategia representativa y mimética. Familiarizado con estos nuevos estilos y materiales de representación estética, el escritor y periodista del postboom, Tomás Eloy Martínez, hace uso del arte fotográfico en una de sus novelas más destacadas, *Santa Evita* (1995). Dicha obra está confeccionada con un lienzo híbrido cuyos filamentos literarios están constituidos de materiales diversos entrelazados en figuras de patrones oblicuos que atraviesan al signo Eva Perón: realidad y ficción, historia y novela, imagen/fotografía y escritura/literatura. En este último entrecruce es donde nos posicionamos en este artículo.

En *Santa Evita* no se utiliza material visual físico como parte de la trama, por lo tanto, la reproducción e invocación de la fotografía se lleva a cabo en y por la narración, lo que resulta en momentos ekphrásticos. El concepto “ékphrasis” se utiliza aquí con su significado general de representaciones verbales de representaciones visuales (Heffernan, 1993:3; Mitchell 1994:152), es decir, el uso del medio lingüístico para representar el medio visual. En la novela en cuestión, la inclusión de un vasto repertorio de descripciones de material visual en forma de fotos y retratos fotográficos se extiende a lo largo de la narración formando secuencias ekphrásticas. De este modo, el acercamiento a dicha obra es como un recorrido en una exhibición fotográfica.

Como punto de partida el lector es recibido a la entrada de la obra por dos epígrafes generales, uno de los cuales es un extracto del poema “Lady Lazarus” de la poeta norteamericana Sylvia Plath: “*Morir Es un arte como cualquier otro. Yo lo hago extremadamente*

bien". Dicho poema trata sobre la resucitación indeseada de Lady Lazarus por un Herr Doktor y otros hombres, quienes continúan reviviéndola para contemplarla. Entonces, ella vuelve de las cenizas como el ave fénix a cobrar venganza sobre estos hombres. Así, la trama del poema condensa toda la historia en la novela. El otro epígrafe es una cita atribuida a Evita: "*Quiero asomarme al mundo como quien se asoma a una colección de tarjetas postales*" (Martínez, 1995:10). De esta manera, la recepción de la obra está ornamentada con referencias al casamiento o entrecruce entre lo visual y lo textual, pues se presenta a la efigie "Lady Lazarus" resucitada en el poema y a la momia "Evita" revivida en la novela. Desde estos epígrafes se resalta el papel del arte literario y del arte visual en la comprensión del pasado, la realidad y el mundo, lo que se plasma en imágenes y relatos. Tal interacción entre estos dos medios se refleja en la novela en la representación de la imagen fotográfica en la obra literaria, lo que convierte al receptor de la obra en un lector-espectador.

Representación de la fotografía en sus variados significados y mensajes

En primera instancia, la fotografía se representa como 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 [...]. Aunque nadie podía ver el cadáver, la gente lo imaginaba yaciendo allí" (Martínez, 1995:21). El referente aquí ha muerto, pero su fotografía ampliada lo resucita reemplazando lo referencial con un nuevo significado que cubre el hecho que detrás de este signo no hay nada. Esto es lo que Baudrillard llama simulacro, "signs that **dissimulate** that there is nothing" (1984:6) porque no pueden ser intercambiados por lo real. 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, en este caso el cuerpo embalsamado puede ser leído como una fotografía, pues ambos son actos de preservación de un cuerpo inmóvil en el tiempo. Además, 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).

En otros pasajes, la fotografía se exhibe de acuerdo con otra reflexión de Baudrillard: como la asesina de su modelo (1984:6), tal como se observa 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, porque 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. Con esto, la opacidad del pronombre sugiere una presencia fantasmal en la fotografía, es decir, el desplazamiento del referente y su reemplazo espectral por la fotografía.

Además, aunque siendo un objeto inanimado, la imagen fotográfica activa el sistema de la memoria y los recuerdos e incita al pensamiento. 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” (Martínez, 1995:79). La seducción de esta imagen memorable se vuelve colectiva con la reproducción fotográfica masiva de la cara de Eva, así todos “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” (1995:67). La multiplicación de las fotografías de esta mujer hace que su imagen se instale en la memoria y pase a formar un modelo, un deseo inconsciente.

En otros momentos ekphrásticos se desmitifica o vulgariza ciertas fotografías con el fin de mostrar otra cara de Evita, como se observa en el relato de la entrevista al peluquero:

El retrato de la portada [...] 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 (1995:82-83).

La descripción minuciosa de la posición y gestos de Evita en la fotografía desmitifica la relación de esta mujer 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 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).

La fotografía también se representa en su capacidad de despertar sentimientos, lo que se percibe, por ejemplo, en las palabras de doña Juana a Evita:

En *Democracia* publicaron la foto de una familia que [...] 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).

Esta fotografía despierta la sensibilidad de la madre hasta el llanto. En *Camera Lucida*, Barthes 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). Esta herida emocional que ocasiona la mirada a la fotografía condiciona el pensamiento, y el sentimiento se convierte en la base para concebir la realidad. En esta cadena de re-presentaciones la emoción en la madre y la familia no es provocada por el referente sino por el modelo televisado y fotografiado.

Finalmente, la fotografía es también fuente de fascinación. Entre la cadena de ofuscados por la imagen inmóvil está Ara, el embalsamador, quien es subyugado a la fuerza inanimada de la imagen del cuerpo embalsamado en eterno reposo, que se asemeja a la fotografía:

examinaba las fotos y radiografías que registraban las ínfimas mudanzas cotidianas del cadáver. En una de sus notas de trabajo se lee: «[...] 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).

Nuevamente se observa la cadena de imágenes inertes que conforma la realidad de esta persona: la imagen radiográfica, fotográfica y la del cuerpo embalsamado. La fascinación por estas imágenes conlleva la necesidad de fijar la vista en el objeto en reposo para oír lo que este calla, pero, como reflexiona Barthes, la fotografía no puede decir lo que deja ver (2000:100). Entonces, a lo que Ara asiste con la mirada es a la mudez de estas imágenes fijas. 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 en el espacio, y luego, el silencio.

Apropiación de las herramientas fotográficas como técnica literaria

Al representar a la fotografía en la novela, el autor también se apropia de la técnica fotográfica y la emplea como técnica literaria. Ciertos componentes del proceso fotográfico son utilizados como estrategias representativas en la novela. Esta apropiación emula los efectos de la fotografía sobre el ojo del lector-espectador, otorgando una sensación de realidad.

En primer lugar, se presenta una constante incitación a buscar el negativo de la imagen fotográfica de Evita, es decir, esa otra imagen latente invisible que yace detrás de la imagen visible. Esta búsqueda se manifiesta con acciones que también provienen del campo de la fotografía, como el zoom-in en detalles minúsculos que puedan revelar esa primera imagen invertida que la fotografía esplendorosa opaca. Por ejemplo, en la narración de Alcaraz para el narrador –o la del narrador para el lector– 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? Fijese 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 arrabalero de Eva, su no pertenencia y recelo a la alta sociedad. El negativo desmitifica, así, la imagen positiva y grandilocuente de esta postal.

Por otra parte, en el proceso fotográfico se emplean ciertos elementos químicos o metales que permiten la formación de la imagen sobre una superficie o placa. Paralelamente, esta acción de los compuestos químicos también se manifiesta en *Santa Evita*, puesto que son los metales los que fijan al cuerpo en el embalsamamiento, y al mismo tiempo son los que permiten la formación de la imagen fotográfica: “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). Así, la sensación de belleza de esta imagen inmóvil se genera, por un lado, por los compuestos como el éter y el marfil que mantienen al cuerpo inalterable y, por otro lado, por los elementos como el mercurio o bromuro que son los que han permitido la formación de la imagen en la placa fotográfica de estas fotos que ahora enlazan la mirada del Coronel.

Además, del campo de la fotografía se toma prestada la figura del espectador fascinado, del objeto fotografiado y del ojo espectador. Tal figura del espectador fascinado se propaga en la novela aún hasta los autores de la elite opositora; y el relato se configura de manera que la mirada de los personajes y del personaje-narrador hacia su objeto

de deseo se hace cada vez más intensa. Dicha intensidad rebalsa del mundo intradieético en un intento de ser transmitida al ojo del lector. Para ilustrar, la noche en que el Coronel y los tres oficiales huyen con el cadáver y las copias, 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*?” (209; cursiva nuestra). La referencia a la muerte y a los ojos nos devuelve a “Lady 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 esta indefinición. Por esta razón, este pasaje puede interpretarse como una sutil insinuación 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 esta imagen estática, por lo que la influencia se transmite del embalsamador, al Coronel, a los descamisados, a la elite intelectual, al narrador, y finalmente, al lector en el mundo extratextual.

En otro plano, es necesario referirse a la utilización de la luz en la novela. En el arte fotográfico, la obtención de imágenes duraderas se produce debido a la acción de la luz que fija la imagen formada sobre ciertas sustancias. En *Santa Evita*, los rayos luminosos y la luz que emanan del cuerpo en reposo atraen la mirada de los personajes espectadores animándolos. 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. En el proceso fotográfico se enfatiza la acción de la luz del sol en la reproducción de la naturaleza, lo que se evidencia en las designaciones dadas al proceso fotográfico antiguamente: “heliograph”, “photogenic drawing”, “nature’s light writing” (Adams, 2008:176). Así, en la

novela hay también varias referencias al sol e implícitamente a la luz: “sol líquido”, “sol viscoso”, “sol oscuro”, “soles malignos”.

Una referencia a la luz se presenta 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 (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 se vuelven a utilizar 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, las descripciones en la narrativa fuerzan al lector a ver, a reproducir mentalmente este objeto luminoso, para así encandilarlo y obligarlo a reflexionar sobre lo absurdo de la asociación sol líquido/mujer embalsamada.

La luz y los colores afectan a los personajes hasta la locura. Estando el Coronel en su retiro forzoso en el sur, lejos de Persona, el narrador cuenta que Moori Koenig 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 (1995:290).

Esta irradiación de luz descompuesta en colores sugiere la luz que desprende el cadáver por los químicos, pero también lo luminoso de las fotografías que Moori Koenig había contemplado

durante horas y en las que queda atrapado. En conexión a la fotografía, Barthes llama a la luz “cordón umbilical” (2000:81), puesto que la luz emitida desde el objeto fotografiado se percibe como una extensión de este, y enlaza y magnetiza la mirada del observador hacia el objeto fotografiado. Es esta conexión carnal con la luz lo que atrapa a los personajes de la novela, pues cuando Arancibia enloquece después de haber contemplado por horas tanto las fotografías de Eva como la imagen inmóvil del cadáver, aquel se queja de tener llamas en la cabeza: “«¡Me duelen las llamas!»” (Martínez, 1995:274).

De este modo, la luminosidad de la imagen en la quietud espacial y temporal, la conexión con los metales y la reproducción mecánica de las imágenes de Eva hacen que el ojo espectador, tanto de los personajes como del lector, quede enfermizamente fijo en las fotografías e imágenes descritas. Sin embargo, un zoom-in en los detalles de la imagen positiva desvela esa otra película negativa que es invisible a la visión, pero evidente a la luz de la reflexión.

Ékphrasis fotográfica: puntos de convergencia y enfrentamiento

En *Santa Evita* los momentos ekphrásticos constituyen un punto de convergencia entre fotografía y literatura. Estos dos “otros”, el sistema visual y el sistema lingüístico, confluyen allí donde las palabras esbozan imágenes. En la transcodificación de la imagen a palabras se transmite el deseo por el objeto fotografiado —generalmente Evita—, pues se aspira a que el receptor de la ékphrasis vea, es decir, que reproduzca la imagen descrita en el ojo mental. No obstante, en *Santa Evita* la ékphrasis transmite este deseo por la imagen fotográfica, pero con la intención última de comunicar un repudio o crítica hacia esta.

Esto se observa hacia el desenlace de la novela cuando el narrador —al igual que Ara, Moori, Arancibia y el Herr Doktor del poema de Plath— está a punto de recibir su maldición y relata:

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. [...] 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 calado 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, al explicarla se exorciza de ese poder que intenta poseerlo, como lo ha hecho con los otros personajes. Aquí, lo visual y lo textual confluyen pero también se enfrentan, en tanto la explicación de lo visual en palabras constituye el momento liberador que vence la quietud teatral de la imagen y permite que el narrador se movilice, “reme con las palabras”. Al describir la imagen de Eva, el narrador transfiere el deseo por esta imagen pero también expone la nocividad de ella, pues pese a que en la novela todos han “visto”, estos aún están “ciegos” o cegados por la misma visión. Se profesa, así, 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.

De este modo, 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*” (1995:91-92; cursiva en original). Tales descripciones de aglomeraciones de fotografías abundan, como vemos cuando Walsh le relata al narrador

que la casa de Moori estaba repleta de fotos de Evita: “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” (306-307). Esta representación de la realidad en el espacio nacional, público y privado es análoga a la estructura interna del texto con el cuantioso arsenal de fotografías que se presentan descriptas o aludidas. La repetición resulta abrumadora, por lo que se vislumbra el propósito desde la autoría de querer causar una sensación de asco y empalago hacia la saturación de imágenes de Evita. Se presenta, entonces, un giro en favor de la escritura y lo inteligible, como opuesto a la imagen y lo visible. 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 le obliga a buscar desesperadamente a la mujer y su luz para contemplarla. En contraste, en el último capítulo, “Tengo que escribir otra vez”, el narrador está quedando atrapado en la visión de las fotografías de Evita, pero se sugiere que la escritura de estas imágenes que lo sofocan es lo que lo salvará de la maldición. La escritura como explicación de la visión es el antídoto para descongestionarse de la omnipresencia de la imagen.

Asimismo, considerando el tiempo en la obra, se observa que los momentos ekphrásticos constituyen un punto donde otras dos rectas convergen. Conviene, en principio, 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, este es analéptico porque las versiones de los testigos regresan al pasado de Evita, y proléptico por las constantes anticipaciones de lo que sucederá. Así, la narración está en una constante búsqueda, moviéndose para atrás y para adelante. Paralelamente, este movimiento también se plasma en la fotografía, pues esta refleja un pasado que a la vez se archiva para un futuro, es “prophesy in

reverse” (Barthes, 2000:85). Así, el tiempo de la narración está siempre en movimiento, regresando o avanzando. Por otra parte, el tiempo en las descripciones de fotos en los momentos ekphrásticos se detiene y el lenguaje es moldeado en lo que Krieger llama un “still moment” (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 observar el objeto descrito 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.

De tal manera, las descripciones de fotografías en los pasajes ekphrásticos hacen que el tiempo se estanque en un momento y paralice el movimiento hacia atrás y hacia adelante que sigue la narración. Las palabras describen una fotografía, dibujan una imagen y obligan al lector a detenerse y contemplarla mentalmente. En las descripciones de fotografías, y análogamente del cuerpo embalsamado, el tiempo desaparece para dar lugar a lo espacial, lo que tiene extensión. Así, lo textual trabaja moviéndose como un escáner hacia adelante y hacia atrás sobre el espacio de la imagen inmóvil para explicarla y desvelar su funcionamiento. De este modo, confluyen el movimiento en la narración y la estasis en la descripción en los momentos ekphrásticos. Hay, empero, en esta confluencia también un enfrentamiento entre estos dos “otros”, es decir, el movimiento y la estasis; y en la referencia última del narrador a “remar con las palabras” se expresa una preferencia por el movimiento, lo que avanza.

Las imágenes 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, invoca sus significados y mensajes, sus herramientas de producción

y sus poderes para fijar, fascinar, ratificar y emocionar al espectador, al mismo tiempo que el lenguaje trata de controlar estos mismos poderes que evoca en una especie de lo que Heffernan llama fusión de iconofilia e iconofobia (1993:7). Entonces, el narrador Tomás Eloy Martínez se describe a sí mismo viendo y deseando las postales de la exposición de fotos que lleva a cabo en su novela. De este modo, pone al lector a ver la relación amorosa entre el espectador y la fotografía, y al hacerlo, lo hace partícipe de esta pasión por la imagen, pero con el objeto de que la cuestione.

De tal modo, en *Santa Evita* la fotografía es traída bajo la mirada del lector- espectador 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 dicha novela está anclado en el mensaje lingüístico, el cual 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). Este collage de grafías de la imagen fotográfica pone en evidencia los numerosos mecanismos simbólicos que se mueven en las fotografías y que generan tantos significados y mensajes diferentes. En *Santa Evita*, este poderoso medio visual es sometido a los poderes domesticadores de la literatura, y así, su esencia es expuesta y neutralizada en los dominios de la ficción.

Lund, 2012

REFERENCIAS

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

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

Heffernan, James (1993) *Museum of words*. Chicago: The University of Chicago press.

Hutcheon, Linda (2002) *The politics of postmodernism*. New York: Routledge.

Martínez, Tomás Eloy (1995) *Santa Evita*. New York: Vintage Books.

Mitchel, W.J.Thomas (1994) *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago press.

Sontag, Susan (1977) *On Photography*. London: Penguin.

[Este artículo se basa en la tesis de grado de la autora: Azucena Castro, 2012. *El collage ekphrástico en Santa Evita de Tomás Eloy Martínez*, Lund: Lunds universitet, Språk- och litteraturcentrum]