

La loca verdad
Fotografía, ficción y realidad.
Algunos apuntes inconexos sobre la novela
Vagas desapariciones de Ana Teresa Torres.

Por Lorena González

I

La fotografía es el inventario de la mortalidad (...) Las fotografías muestran a las personas allí, y en una época específica de la vida, de un modo irrefutable, agrupan gentes y cosas que en un momento después se dispersan, cambian, siguen el curso de sus destinos independientes (...)

Susan Sontag

Al igual que esta pequeña nota de Susan Sontag perteneciente a su libro Sobre la fotografía (80) con la cual se inicia este ensayo, para Roland Barthes en su texto La cámara lúcida, la esencia del hecho fotográfico es un complejo fenómeno atemporal, un fenómeno donde aquello que “ya no está” en la foto y que sin embargo veo, donde aquello que me es mostrado por la materialidad patente del papel, viene -en su existencia material e inmaterial- a sembrar en mi una extraña fascinación, una fascinación que cobra todo su sentido en la potencia inusitada de una imagen que es en realidad, y al mismo tiempo, una imagen ausente y presente; imagen doble y opuesta que nos acerca, nos invita, nos separa y nos sumerge, en el encuentro inédito de su extraña e invariable particularidad.

Esta extrañeza se desprende del hecho de que aquello que contemplo en la fotografía, aquello que observo palpable y fijo en el papel, es, en definitiva, el documento que me ratifica que “eso mismo” ha dejado de existir para desvanecerse en el tiempo. De esta manera, el juego asombroso en el que nos ensarta la fotografía, radica, para Barthes, en que la presencia ineludible de la imagen tan sólo viene a mí

para recordarme que se ha ido, que su “sí mismo” deslumbrante ante mis ojos es el testimonio fiel de un desvanecimiento, la constancia irrefutable de que ese algo que contemplo ya no está. Este fenómeno que Barthes denominó como el <<esto ha sido>>¹, es, de este modo, un increíble juego de realidades que se entrecruzan en un tiempo mítico, un recordatorio de la muerte donde la fotografía coloca ante nuestros sentidos confusos, una intrincada alucinación temporal.

Tal vez no exista una reflexión teórica sobre la fotografía, como la que ha sido comentada en los párrafos anteriores a partir de los textos de Barthes y de Sontag, que pueda permitirnos un mejor acercamiento al problema ficción/realidad en la construcción de la historia individual, que nos propone Ana Teresa Torres en su novela Vagas Desapariciones. Esta novela, estructurada como una suerte de acumulación de fragmentos aparentemente inconexos, parece sostenerse por la determinación de dos personajes reclusos en una Casa de Reposo (Eduardo -paciente- y Pepín –enfermero-), quienes están enlazados por la necesidad imperante de escribir un libro a través del cual puedan ordenar la propia memoria, un libro que escrito entre ambos, les permita de algún modo fijar y darle a la propia existencia un sentido, un cauce, un por qué.

El mismo Pepín, en una especie de prólogo-epílogo que antecede el inicio de la trama y donde explica varios detalles que comprenderemos en el transcurso y hacia el final de la historia, nos presenta la estructura narrativa de la novela:

Quedamos en que eran tres partes. Una, que son los cuadernos que yo escribí contando la vida de la casa, y Eduardo le puso de título “La felicidad detrás del olvido”. En algunos él metió la

¹ Ampliando el carácter contradictorio de la Fotografía, Barthes expone que esta ausencia-presencia es el centro o la esencia de la Foto, y por lo tanto la complejidad de la misma:

Nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía. (...) El orden del noema de la Fotografía será pues: <<Esto ha sido>>, o también: lo Intratable. (...) <<interfuit>>: lo que veo se ha encontrado allí en ese lugar que se extiende entre el infinito y el sujeto (*operator o spectator*); ha estado allí, y sin embargo ha sido inmediatamente separado; ha estado absoluta, irrecusablemente presente, y sin embargo diferido ya. Todo esto es lo que quiere decir el verbo *intersum*. (136-137).

cuchara bastante; luego, otra parte que es mía solamente y que se llama “Autobiografía de un escritor autodidacta”, y la tercera, que son los cuadernos que él escribía sobre sus fotografías. Eduardo tiene muchas fotografías y yo lo ayudé a ponerlas en orden. Se puede decir que este libro lo hemos escrito entre los dos, pero la idea fue mía.” (Torres 13)

A través de tres núcleos narrativos diversos como lo son la *Autobiografía de un escritor autodidacta*, *El fotógrafo ambulante* y *La felicidad detrás del olvido*, Torres nos involucra con un texto en movimiento constante, con una secuencia narrativa que se desplaza entre estas tres aristas o unidades; las cuales, a pesar de representar la voz de cada personaje central (Pepín es el escritor central de la *Autobiografía*, Eduardo del *Fotógrafo ambulante* y ambos de *La felicidad detrás del olvido*), son constantemente interceptados por la voz narrativa de los otros, ya sea por la presencia literal del personaje dentro de la historia, unida al comentario constante donde el que está narrando revela constantemente lo que el otro pensaría o haría en ese momento; ó, incluso, por la inserción directa de uno en la narración del otro, renovando u otorgando otra mirada sobre lo que el anterior acaba de narrar:

Eduardo leyó este cuaderno y dijo que quería completar su descripción porque yo no había dibujado su sufrimiento. “Escribe lo que tú quieras, de repente te sale la fecha de cuando llegué a la clínica”, le dije. Pero eso no es posible; si él llegó después que yo, no puede saberla.

Eduardo por Eduardo

Es un cuarto pequeño, de baldosas blancas en las paredes y el piso iluminado por una estrecha ventana enrejada (...) (Torres 26)

Y es justamente este caleidoscopio de imágenes, de narraciones, de percepciones, de vínculos y eventos entrelazados en el diálogo íntimo de ambos personajes, el camino polifónico a través del cual iremos, como espectadores de un movido diario inconexo, hacia la secuencia de cuadros que se esconden tras la vida de Pepín, de Eduardo y de todo el universo de personajes y situaciones que los rodean. Sin embargo, más allá de esta significativa concatenación de imágenes y espacios narrativos

a través de los cuales podemos entrever los intersticios de los personajes centrales y la pluralidad de voces que les rodean, es importante destacar que en el caso de Vagas desapariciones, y para hilar con la reflexión sobre lo fotográfico con la que se inició este texto, las estrategias de desarrollo concernientes a los diversos problemas de la reconstrucción de la propia historia -punto que en cierto modo ha sido un hilo central en gran parte de la obra de la narradora Ana Teresa Torres-, es tejida en esta oportunidad a través de la investigación en las diferentes relaciones y perspectivas que nos brindan las capacidades de la imagen fotográfica y de la palabra narrativa, como herramientas reales de construcción y de acción en la recuperación de la memoria y la historia personal.

En este sentido, podríamos decir que en la novela Vagas desapariciones nos encontramos con ese mismo terror ante el vacío, con ese mismo espanto ante el desvanecimiento de todo testimonio que pueda sostener el tránsito de la individualidad en un contexto determinado, que en muchos casos ha orientado la escritura, la presencia y la palabra de muchos de los personajes de otras novelas de Ana Teresa Torres. Sin embargo, en este caso, la historia de estos seres al margen como es el caso de Pepín, de Eduardo y del resto de toda esa multiplicidad de lo humano a la que aluden en sus narraciones, es una historia hilvanada desde un enfoque muy particular, no sólo por lo que literalmente representa reconstruir las voces de estos individuos tan al margen, sino también por la forma como esa misma historia está estructurada, y por lo que dentro de los territorios de la ficción, esa misma estructuración significa. Vagas desapariciones es una historia que más que desde abajo ha sido elaborada desde adentro, desde la intimidad sorpresiva, desde el vacío repentino, desde esa espesura de lo ausente y de lo presente, desde ese espacio constantemente desvanecido que puede otorgar una reconstrucción deshilvanada de la propia vida: conjunto de retazos, de cosas, de

fragmentos ocultos, de tiempos únicos que muy cercanos a ese carácter *fantasmático* del hecho fotográfico, sirven, en este caso, de apunte para narrar a contrapelo, para resaltar por un instante la vida de un despunte de luz tras las cavernas de lo excluido, de lo olvidado, de lo por siempre borrado.

II

Por una vez la fotografía me daba un sentimiento tan seguro como el recuerdo, tal como lo sintió Proust cuando, agachándose un día para descalzarse, percibió en su memoria el rostro de su abuela de verdad, <<cuya realidad viviente volví a encontrar por vez primera en un recuerdo involuntario y completo>>

Roland Barthes

Tanto a Pepín como a Eduardo los moviliza el mismo terror incierto, vago, oscuro, el mismo terror profundo por la desaparición, por la pérdida de la propia identidad. Sin embargo, en la comunión que los encuentra y los enlaza durante todo el relato, y en la necesidad de construir a contrapunto la propia historia, ambos usan estrategias disímiles, estrategias diversas que sin embargo, se entrecruzan la una con la otra.

Para Pepín, el punto central que lo determina, que lo moviliza y lo define, es la necesidad de encontrar ese testimonio que lo fije, que lo reseñe, ese dato que lo revele. Y es justamente a partir de su inquietud extrema por recordar la fecha en que ingresó a trabajar en el sanatorio, que comienza a generarse para él la necesidad de la escritura como posibilidad de encontrar y develar su origen. Para Pepín, el problema del vacío, la angustia ante su propia desaparición encuentra alivio en la escritura como posibilidad, en la escritura como ejercicio para hurgar, como conjunto de palabras enlazadas de las

que en algún momento despuntará esa fecha exacta que ha olvidado, esos nombres, esas cosas, esas personas que ya no existen en su vida, que no están en ninguna parte.

Antes no me molestaba, pero el año pasado, de repente, se me metió en la cabeza que, si no me acordaba de cuándo entré a trabajar en la casa, era como si me hubiera perdido una parte de mi vida, y ya se me habían perdido varias. (...) Esto de no poder recordar bien la fecha me enredaba tanto los pensamientos que hasta una vez me pareció que a lo mejor yo había nacido allí y por eso no sabía cuándo había entrado (...) Entonces pensé hacer lo mismo que cuando era chiquito y trataba de saber la vida de mi papá. Escribir todas las historias hasta encontrar la verdadera. (Torres 11-12)

Para Eduardo, en cambio, es la reconstrucción de su vida a través de la imagen fotográfica, lo que supuestamente podrá otorgarle el orden perdido, lo que tal vez le ayude a dilucidar su presente y su ser en el mundo:

Durante mucho tiempo estuve obsesionado por un sentimiento de lo disperso, lo heterogéneo, lo inasimilable, que se me hacía intolerable porque de ello se desprendía que los fragmentos de mi vida eran relatos inconexos, cuya única hilación era la de ser hechos o acontecimientos sostenidos por mi presencia. (Torres 33)

Frente a este sentimiento, Eduardo logra recuperar un extenso archivo que su afición juvenil a la fotografía le había dejado, archivo a través del cual se dedicará en adelante, a reconstruir, con la ayuda de Pepín, un relato fotográfico de su propia historia.

Sin embargo, lo curioso de esta confrontación entre palabra e imagen que orienta las narraciones y las búsquedas particulares de Pepín y Eduardo, es justamente sus oposiciones y las contradicciones internas en las que las mismas sucumben. En primer lugar, podríamos partir de la premisa de que en los relatos de Pepín, la palabra se estructura como narración, como escritura, como posibilidad para sugerir, para hacer presente a la imagen perdida; en el caso de Eduardo, en cambio, la imagen es más bien el apunte que llevará, a través de la palabra, a ese sitio de la narración perdida, del relato

extraviado. Pero en el juego ficcional en el que están insertados estos dos personajes, las búsquedas de ambos se entrecruzan, diluyéndose y oponiéndose para hacer desbordar el cauce natural entre lo que busco y lo que uso para encontrarlo. Es decir, Pepín, quien es el personaje que se cataloga a sí mismo como escritor autodidacta, es también aquel que a lo largo de toda la historia está obsesionado por la posibilidad de fijar, de hacer visible, de documentar, de encontrar un dato verídico, de testimoniar con la contundencia propia de la fotografía, aquello que ha perdido. En el caso de Eduardo, al contrario, quien se designa a sí mismo como el fotógrafo ambulante, nos encontramos sorprendentemente con una necesidad de argumentar, de reflexionar, de otorgar un sentido, de ir alrededor de los hechos, de transitar hacia adelante y hacia atrás, de visitar y fantasear con todas las posibilidades narrativas desprendidas del testimonio “vivo” de la foto.

Hay entonces un juego de ida y vuelta, un juego de imposibles solapados en esta reconstrucción de la memoria estructurada a partir de dos caminos principales: uno, elaborado en base a la posibilidad de recrear diversas narrativas desprendidas del retrato fotográfico (retrato fotográfico que por supuesto, es estructurado en la novela a través de la palabra); y el otro, constituido justamente en el sentido contrario, en esa posibilidad opuesta y fantástica de encontrar a través de la palabra, de la frase y de lo narrado, ese detalle fijo que se ha perdido, esa fecha exacta, esa imagen anterior, ese testimonio primero. La diatriba entre Pepín y Eduardo es, en todos los sentidos, un juego de opuestos que se complementan constantemente y que nos develan las diversas posibilidades de la ficción, de los enlaces, de las descripciones; pluralidad inusitada de eventos narrativos con miradas amplias, múltiples, lúdicas, íntimas.

Sólo por nombrar algunos momentos, podríamos recordar las dos visiones de Fernández y de Ricardo, los amigos de Pepín, recogidos en los relatos de Pepín y

espejados en la fotografía de la fiesta que le muestra Eduardo, donde se recalca para él la verdadera naturaleza de ambos; o, la descripción cinematográfica elaborada por Eduardo, a partir del relato de Pepín, sobre la llegada de la señorita María Gabriela a la Casa de Reposo...

A Eduardo la historia de cómo había ingresado la señorita María Gabriela le daba ganas de llorar. Yo se la conté muchas veces pero nunca lloré contándosela, no tengo lágrimas para esas cosas (...)
Eduardo escribió cómo ocurrió, pero me parece que lo puso como una película de policías, como que uno fuera un héroe. (Torres 132)

Y en este juego constante entre voces y miradas, entre ángulos delineados por la palabra como acción descriptiva y testimonial, y como acción en constante búsqueda y vibración, acudimos a un doble movimiento que parece acercar y alejar al mismo tiempo a los personajes de los relatos que ellos mismos trazan para sí, movimiento que los acerca y los distancia en un buen sentido, o mejor dicho, en un sentido dinámico, en un sentido que para Barthes también logra percibirse en el carácter fantasmático de la fotografía, constante presencia dual y enigmática que la foto lanza sobre nosotros:

[Un movimiento derivado] de una especie de videncia que parece impulsarme hacia adelante, hacia un tiempo utópico, o volverme hacia atrás, no sé adónde de mí mismo: doble movimiento que Baudelaire a cantado en *Invitation au Voyage* y en *Vie Antérieure*. Ante estos paisajes predilectos, todo sucede como si *yo estuviese seguro* de haber estado en ellos o de tener que ir. (84)

Así es la mirada de Eduardo sobre su archivo de fotos, así es la mirada de Pepín sobre sus cuadernos.

III

(...) en la Fotografía, lo que yo establezco no es solamente la ausencia del objeto; es también a través del mismo movimiento, a igualdad con la ausencia, que este objeto ha existido y que ha estado allí donde yo lo veo. Es ahí donde reside la locura; pues hasta ese día ninguna representación podía darme como seguro el pasado de la cosa si no era por etapas; pero con la Fotografía mi certeza es inmediata: nadie en el mundo puede desengañarme. La fotografía se convierte entonces para mí en un curioso *medium*, en una nueva forma de alucinación: falsa al nivel de la percepción, verdadera a nivel del tiempo: una alucinación templada de algún modo, modesta, *dividida* (por un lado <<no está ahí>>, por el otro <<sin embargo ha sido efectivamente>>): imagen demente, *barnizada* de realidad.

Roland Barthes

Pero este juego constante de ausencias y presencias, de palabras e imágenes, de encuentros, desapariciones y desvaríos, no sólo se da dentro de la novela entre los planos íntimos de cada personaje y de sus nexos dentro del relato, sino también entre los problemas entre ficción y realidad que la misma novela ejecuta. Las posibilidades e imposibilidades tanto de la imagen fotográfica como de la palabra para reconstruir una historia y para encontrar el sentido de la propia memoria, se trasladan desde el solitario e íntimo juego de los propios personajes, hacia los hilos de tensión que la novela traza todo el tiempo entre el relato y las posibilidades de la ficción como ente constructor de realidades. La estructura total de la novela, de este modo, juega consigo misma: desvanecer las posibilidades de los personajes centrales que la sostienen, poner sus capacidades relatorias en duda o hacerlos sucumbir o triunfar sobre el vacío que les rodea y les agobia, es en realidad un auto-parafraseo, un comentario de la novela sobre sí misma, un poner en duda también sus propias capacidades como estructura ficcional, como texto posible.

En este sentido, juega un papel revelador el personaje de El profesor: un hombre, un intelectual que ha perdido todo referente, que convive desde su intimidad en un constante diálogo con el vacío; ese mismo vacío que persigue a Pepín desde la fragilidad obviada de su pasado, ese mismo que aterriza el futuro de Eduardo, un futuro donde está escrita la posibilidad del propio desvanecimiento; ese vacío, ese desvanecimiento que el profesor ha asumido como *el error fotográfico de su mente*, es, a través de sus reflexiones, un error que en la novela abre el camino de la no posibilidad, un abismo dónde no hay necesidad de elaboración, ni de testimonio, ni de nada: es sólo el vacío anidando en cada una de sus palabras, es la desaparición total.

(...) porque tengo la fotografía del error, es decir, poseo el error fotográfico en mi mente, pero los que se creen científicos, burdos simuladores no me creerán porque ellos quieren que los errores fotográficos lo sean en el papel; no saben que la imagen está en el ojo, que el papel es sólo la ramificación del ojo (...) es necesario, cuando ustedes vean la fotografía del error, inmediatamente destacar su no estar, es decir, la evidencia ausente del error. (Torres 59-60)

Y más adelante:

(...) aun cuando no se observa en la imagen, ustedes deben ver cómo ese niño va cambiando mientras va siendo trasladado en el autobús (...) El error de la tierra es que este niño está siempre viendo la nada, de modo que la nada va adentrándose en sus ojos y va apoderándose de él. Entonces, este niño será siempre víctima de un error, porque, cuando él mira, sólo se ve la nada y afuera hay muchas cosas, hay árboles, personas, perros, edificios, otros niños, y el niño atraviesa todas estas cosas y su mirada encuentra la nada, está condenado a ver la nada cuando los otros ven cosas. (Torres 145-146)

Es este el vacío profundo del Profesor y la nada insoportable que hace sucumbir hacia el final de la novela al propio Pepín, para quien la fatalidad de lo real es tan intolerable, para quien el desvanecimiento de lo posible y el tránsito de *la felicidad detrás del olvido* vivida en la casa de reposo -la cual culminaría con el cierre de la misma y por lo tanto la mudanza de todos los vínculos allí creados- pone ante sus ojos

la necesidad de tener que enfrentar una nueva pérdida o separación, suscitando en él la presencia de una brecha insalvable que lo lleva a acabar con todo, antes de que la realidad lo haga primero... a acabar con todo, o con casi todo.

De este modo el acto de Pepín, ese terrible asesinato que consuma hacia el final de la novela donde envenena a todos los personajes de la Casa de reposo con excepción de Eduardo, se desborda sobre nosotros mismos, convirtiéndose en un ente explosivo de un momento a un tiempo único y doble, un tiempo en donde estallan, al unísono, realidad y ficción. Todo, de nuevo, desaparece. La novela y la historia misma de la novela se cierra entonces sobre sí, como si el crimen de Pepín lo hubiera reducido todo a una vieja fotografía guardada en el bolsillo, una fotografía cuyas esquinas comienzan a llenarse de hongos, testimoniando, dentro de su propia decadencia la sombra de esas presencias imposibles, ese, como diría Susan Sontag, inventario de la mortalidad: documenta fiel del desvanecimiento, constancia irrefutable del vacío, de que ese algo que contemplo ya no está.

Al final del texto *La Cámara Lúcida*, Barthes, agotado, abrasado y desprendido de todo aquel engranado teórico con el cual pudiera designar, definir o intentar atrapar esa conmoción que producían en él algunas fotografías, trae a colación un episodio con el que destaca un aspecto para él fundamental de la imagen fotográfica, fundamental dentro de esa generación de sin sentidos, de tiempos cruzados, de absurdos y aprehensiones que desata sobre nosotros lo fotográfico, y en este sentido apunta:

En el amor desencadenado por la Fotografía (por ciertas fotos) otra música se hacía oír, de nombre estafalariamente anticuado: Piedad. Reuní en un último pensamiento las imágenes que me habían punzado [...] Infaliblemente, a través de cada una de ellas yo iba más allá de la irrealidad de la cosa representada, entraba demencialmente en el espectáculo, en la imagen, rodeando con los brazos lo que está muerto, lo que va a morir, tal como hizo Nietzsche cuando, el 3 de enero de 1889, se echó al cuello de un caballo martirizado: se había vuelto loco por Piedad. (196)

Tal vez frente a la explosión de todos los contenidos, frente al delirio de la ficción, frente a la fatalidad insondable de lo real y frente al desvanecimiento de todo lo posible, la propia historia -la de Nietzsche, la de Barthes... la de cualquiera-, se desvanezca de su curso lógico para saltar hacia el territorio de lo innombrable. Tal vez la acción de Pepín nos revela un modo, extraño pero también fantástico de sobrevivir a la nada de una escritura incapaz de encontrar los datos, de cimentar las bases, de marcar las fechas, un modo de sobrevivir frente a una imagen evocada que se niega a aparecer, a decirse, a relatarse: *imagen demente barnizada de realidad* que se convierte en realidad sin límites, canto roto barnizado de ficción, desbordado, penetrado por la imagen:

Si el doctor vendía la casa, ya no podía seguir escribiendo mis cuadernos y la fecha de cuando entré se me perdería para siempre. (...) Entonces pensé: lo único que falta es el desenlace. (...) Me sentí contento de verlos a todos así, me parecía una foto que yo quería guardar muy adentro mío, sin que nadie la cambiara nunca. Quería que no se movieran nunca, pero eso era imposible. Yo sabía algo que nadie sabía. Le puse bastante azúcar al café para que no se notara el sabor y se lo serví a cada uno en su cuarto, menos a Eduardo. Eduardo estaba tan adentro mío que no hacía falta detenerlo (...) Ahora ellos son un error del aire, como decía el Profesor; lo que yo hice fue pasarlos de un olvido a otro. (Torres 302-304)

Al igual que Nietzsche frente a ese caballo moribundo, al igual que Barthes frente a la demencia temporal y emotiva que le producen ciertas fotografías, Pepín, abrazado a la muerte de todo lo que lo sostiene, abrazado al dolor de la nada que lo envuelve, se ha vuelto loco por piedad: piedad por el otro, piedad de sí mismo, piedad por el desvanecimiento de todos los que como él están detrás del olvido, condenados desde el silencio a desaparecer.

Como si ese juego asombroso de la fotografía, ampliado por Barthes y comentado al inicio de este texto, como si ese juego alucinante de la foto en el que la presencia ineludible de la imagen tan sólo viene a mí para recordarme que se ha ido, que

su “sí mismo” deslumbrante ante mis ojos es la documenta fiel de un desvanecimiento, la constancia irrefutable de que ese algo que contemplo ya no está; se haya trasladado en el caso de Vagas desapariciones y en ese desenlace “real” -donde el final no iba a ser escrito por Pepín sino que iba a ocurrir, realizado por él-, desde esa *loca verdad* de lo fotográfico, desde esa seducción terrible del <<*esto ha sido*>> hacia la posibilidad en las manos de Pepín de fijar en la realidad -como un fotógrafo del tiempo, como un sobreviviente de la nada, como un demiurgo obstinado-, aquello que se niega a dejar desaparecer; consiguiendo con este acto ese mismo abismo en que la fotografía envuelve al ser y al tiempo de lo que fija en el papel: lo real fijado, detenido para siempre, supuestamente atrapado en una suspensión engañosa, en una suspensión que encierra también, dentro de su aparente eternidad, la desaparición de lo capturado, su desvanecimiento “presente” en el tiempo y en el espacio.

Este sería el <<destino >> de la Fotografía: haciéndome creer [...] que he encontrado la <<verdadera fotografía total>>, realiza la inaudita confusión de la realidad (<<*Esto ha sido*>>) con la verdad (<<*¡Es esto!*>>); se convierte al mismo tiempo en constantiva y en exclamativa; lleva la efigie hasta ese punto de locura en que el afecto (el amor, la compasión, el duelo, el ímpetu, el deseo) es la garantía del ser. La Fotografía, en efecto, se acerca entonces a la locura, alcanza la <<loca verdad>>. (Barthes 192).

Lorena González Inneco

Bibliografía

Barthes, Roland. La Cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Barcelona: Paidós Comunicación, 1992.

Sontag, Susan. Sobre la fotografía. Barcelona: Edhasa, 1996.

Torres, Ana Teresa. Vagas desapariciones. Caracas: Grijalbo, 1995.