

Violeta Montellano Loreda

LA IMAGEN DE LO INVISIBLE:
FOTOGRAFÍA CIEGA EN QUITO



FLACSO
ECUADOR



**ABYA
YALA**
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA
SALESIANA

2011

LA IMAGEN DE LO INVISIBLE:
FOTOGRAFÍA CIEGA EN QUITO

Violeta Andrea Montellano Loredo

1era. edición: Ediciones Abya - Yala
Av. 12 de octubre 14-30 y Wilson
Casilla: 17-12-719
Teléfonos: 2506-247 / 2506-251
Fax: (593-2) 2506-255 / 2506-267
e-mail: editorial@abyayala.org
www.abayayala.org
Quito-Ecuador

FLACSO, Sede Ecuador
Pradera e7-174 y Diego de Almagro
Telf.:(593-2) 3238888
Fax:(593-2)3237960
www.flacso.org.ec
Quito-Ecuador

Diseño y
Diagramación: Jaime Villarroel
ISBN FLACSO: 978-9978-67-308-9
ISBN Abya - Yala 978-9942-09-043-0
Impresión: Ediciones Abya-Yala
Quito-Ecuador

Impreso en Quito-Ecuador, Octubre 2011

Tesis para obtener el Título de Maestría en Antropología Visual Y
Documental Antropológico, de FLACSO - Sede Ecuador;
Autora: Violeta Montellano Loredo

Agradecimientos

Agradezco profundamente a las personas que participaron en esta investigación a través de sus experiencias, otorgándome su confianza y su tiempo. A Rita Villagómez por realizar críticas que contribuyeron a replantear esta investigación y haber facilitado mi ingreso a la Biblioteca para ciegos/as de la UPS para efectuar mis primeros acercamientos etnográficos. A María Isabel Betancourth, Lenin Carrera, David Rivadeneira, Cristian Salinas y Javier Alejandro Serrano, quienes participaron en el curso de fotografía y me brindaron no solamente su tiempo y su conocimiento, sino su confianza para trabajar documentándolos audiovisualmente. A María Augusta Granda, a Bladimir Tupisa, Juan Gabriel Bolaños y Rafael Camino del Ballet Folklórico Nacional Jacchiggua.

También ofrezco mis agradecimientos al tutor de esta investigación Hugo Burgos, quien me colaboró tanto en la realización del texto académico como del documental, siempre de una forma estimulante y creativa. A Francois Coco Lasso, quien me acercó a la obra de fotógrafos/as 'ciegos/as'. A Blanca Muratorio, que durante la primera parte de la investigación guió los primeros cuestionamientos teóricos con sugerencias y críticas contundentes. A Xavier Andrade, por sus observaciones teóricas que durante el inicio de la investigación fueron fundamentales, pero además porque impulsó esta investigación personalmente. A Gabriela Zamorano por las sugerencias y el estímulo durante toda la investigación. A Susanna Rance y Andrea Pequeño, que realizaron

sugerencias y críticas que fueron marcando el camino de la tesis. A Patricia Bermúdez por su colaboración técnica en la elaboración del documental. Al fotógrafo Gerardo Nigenda, fallecido el año 2010, por sus enseñanzas que de una manera corporal, me hicieron entender el tema más allá de mi propia normatividad. Al fotógrafo Evgen Bavec por su disponibilidad en la escucha de esta investigación y sus sugerencias. A la fotógrafa y compañera María Fernanda Burneo, por su participación en la realización del curso de fotografía. Por su apoyo teórico, técnico y moral en toda la maestría y en la tesis: David Jara, Miguel Rivera, Mayra Moreno, Juan Pablo Viteri, Eduardo Henríquez, Frantz Jaramillo, Juan Zabala, Sonia Rojas, Jaime Sánchez, Manuel Kingman, Samuel Fierro, Andrea Miño, Christian Proaño, Alejandro Cevallos, Rubén Calderón y Marcia Suárez. Al grupo de estudios sobre ‘discapacidades’. A mi familia por leerme, sugerirme y estar siempre acompañándome de lejos. Una investigación como la que presento es el resultado de un trabajo conjunto y sin ello sería inexistente.

Índice

Agradecimientos	3
Participantes en la investigación.....	7
CAPÍTULO I	
Comprender la ‘ceguera’ como crítica al oclocentrismo	11
Delimitación del espacio en la investigación.....	15
Estado del arte: oclocentrismo, fotografía y antropología	20
Estrategia metodológica.....	30
CAPÍTULO II	
Oclocentrismo y visualidad alterna en la fotografía de personas con ‘ceguera/baja visión’ en quito	53
Contexto oclocéntrico en Quito	55
Fotografía de personas con ceguera/baja visión en Quito	66
CAPÍTULO III	
Conclusiones	97
Sobre el documental	101
Bibliografía	107

Participantes en la investigación

A continuación presentaré los nombres de las personas que participaron en la investigación, cuyos conocimientos y experiencias citaré a lo largo de este libro. La participación de las personas en la investigación y la publicación de sus datos en este texto fueron preguntadas con la intención de recalcar la importancia de la difusión de sus datos en un texto y planteando la posibilidad de que corrijan estas presentaciones realizadas. Ello coincide con la propuesta de Rance y Salinas con respecto a la “decisión informada” en el proceso de investigación (2001: 33-39), una de las acciones relacionadas a la reflexión ética que precisa ser transparentada por los/as investigadores/as. Las personas que decidieron no figurar con nombre real en la tesis o a quienes no pude consultar la forma de ser citadas, no aparecen en esta presentación y cuando las cito en el texto empleo seudónimos.

El hecho de comenzar el desarrollo de este libro presentando a las personas implicadas, tiene que ver con el reconocimiento de sus voces en la construcción de teoría, compartiendo el desafío que ciertas corrientes postmodernistas realizan a los “relatos maestros” o “metanarrativas” apostando por la importancia de las voces múltiples surgidas en los contextos sociales (Rance, 2002: 9). La presentación de estas personas comienza con su nombre y entre paréntesis la sigla que será empleada cuando sean citados en extractos de entrevistas, la edad¹, el lugar de na-

1 Las edades citadas corresponden al año 2010, en el que finalicé la investigación”

cimiento, la actividad que llevan a cabo y una explicación de su grado visual, en la mayoría de los casos citando entrevistas realizadas.

María Isabel Betancourth (M.I.): 22 años de edad, nació en Arenillas (Provincia El Oro, Ecuador), estudiante de comunicación social. Nació con glaucoma.

Yo nací con problemas visuales, pero hasta los 12 años yo tuve una visión bastante considerable [...] pude ver ciertos paisajes [...] dibujaba [...] no podía ver las características de ciertas cosas [...] pero sí pude ver [...] en mi memoria tengo esas imágenes permanentes [...] si me describen algo, yo [...] recuerdo o me imagino [...] después sí, tengo la visión [...] muy poco, realmente es una percepción de luz [...] hace 4 años [...] pude hacer fotografía [...] en comunicación nos dan [...] percibo [...] un poco la cuestión de los colores pero muy poco [...] en el momento en el que estoy en un lugar oscuro y hay la puerta abierta y hay percepción de luz desde afuera yo percibo esa luz (Entrevista 2 a M.I., 2010).

María Fernanda Burneo (M.F.): Quiteña, diseñadora gráfica con maestría en Comunicación en FLACSO y fotógrafa.

Emiliana Cáceres (E.): Aproximadamente 30 años de edad, nacida en la provincia Manco Kapac (La Paz, Bolivia), perdió la vista en su primer año de vida.

Lenin Carrera (L.): 25 años de edad, quiteño, comunicador social con mención en desarrollo. Postvisual: sus problemas de visión comenzaron a sus 15 años y se profundizaron a los 18 años por una retinosis típica bilateral.

Es complejo explicar eso, partamos de algo si se quiere oficial, mi carnet de CONADIS dice que yo tengo 80% [...] ellos dicen: nivel de discapacidad [...] yo vería un 20% [...] Yo no me baso en esos números porque me parece que son relativos [...] voy a describir lo que yo puedo ver [...] dejaría a quienes vean esto para que hagan un mapa mental [...] veo colores [...] pero a veces los confundo [...] veo formas definidas pero a veces se me mueven porque lo que yo tengo es retinosis [...] desde que yo me hice tratar en Cuba eso disminuyó casi 100% [...] en cuanto a las

personas yo puedo ver su silueta [...] lo que se me complica es la visión panorámica [...] tengo más tubular (Entrevista 2 a L., 2010).

María Augusta Granda (M.A.): 44 años, lojana, licenciada en educación media, estudiante de maestría en Comunicación social en FLACSO. Nació con el nervio óptico muerto.

Yo nací ciega, nunca he visto una luz porque mi madre tenía sarampión [...] también mis hermanos contagiaron viruela, varicela [...] lo mío no es de ojos ni de retina [...] tengo el nervio óptico muerto [...] funciona en la corteza cerebral [...] al tener muerto impide el crecimiento (Entrevista 1 a M.A., 2009).

Violeta Montellano Loredo (V.): 27 años, boliviana, investigadora, miope normovisual.

Laura Muenala (L.M.): Aproximadamente 65 años, trabaja haciendo música de manera informal en el centro histórico de Quito. A sus 7 meses de vida perdió la vista porque su mamá sufría de sarampión.

Cristian Salinas (C.): 34 de años, quiteño, comunicador social y radiofonista. Perdió la vista a los 10 años de edad por glaucoma.

Yo soy ciego total, es decir no veo nada, en el sentido de definición. No veo ni colores, ni formas, que te puedo decir, lo único que capto es claridad o lo contrario oscuridad. Yo perdí la vista a los 10 años, entonces [...] mi pérdida de vista fue en la práctica radical [...] no fue progresivo sino fue de una [...] por eso lo único con lo que yo me manejo es con la memoria visual, es decir, todavía guardo en mi cerebro los colores, las formas de las cosas (Entrevista 2 a C., 2010).

David Rivadeneira (D.): 22 años, quiteño, saxofonista y estudiante de relaciones exteriores. Nació con baja visión.

Bueno en mi caso el porcentaje ha sido desde que yo nací [...] logro divisar bastante bien de una distancia un poco cercana [...] el problema son con los colores, yo no puedo distinguir [...] a lo mucho un blanco, un negro, un rojo, un amarillo, pero no todos los colores [...] tengo un 15%

de visión y las cosas que no he logrado ver, pues me las van contando y tengo que hacer una imaginación de eso (Entrevista 1 a D., 2010).

Javier Alejandro Serrano (J.): Aproximadamente 35 años, quiteño, pintor, músico, poeta. Postvisual, perdió la vista en su juventud.

Bueno, a una persona que ve ¿cómo le describiría? [...] es como estar en medio una niebla densa muy densa [...] que te rodeara por todo lado, que de vez en cuando se mueve de un lado al otro y por breves instantes te permite ver una sombra al otro lado de la niebla [...] siempre con destellos de luz [...] como pequeños focos [...] moviendo constantemente [...] sobretodo en el lado derecho [...] el izquierdo esta en medio de más oscuridad [...] todo el tiempo hay esta actividad lumínica [...] mientras estoy despierto [...] ocasiones ciertas visiones cuando duermo [...] esas imágenes se reproducen en los ojos (Entrevista 1 a J., 2010).

Blady Tupisa (B): Aproximadamente 19 años de edad, quiteño, estudiante de comunicación social.

B: Bueno, yo nací sin ver, entonces por tanto no tengo percepción de lo que es ver, como, como algunos compañeros ya han tenido la percepción antes de haber visto y luego perder la vista, ¿no? Entonces el no ver pienso que, o sea para mi es normal el no ver

V: ¿Cómo le explicarías a una persona que ve?

B: No sé, pienso que es algo inexplicable, pienso que podría decirle que cerrara los ojos, pero no, no. Pienso que no sería lo mismo, pero pienso que así podría esa persona formarse una idea de la vivencia que uno tiene al no ver, ¿no? Entonces, pienso que podría explicar a alguien que haya perdido la vista por alguna situación el hecho de que es el no ver, pero pienso que esa podría ser una forma de explicación, el cerrar los ojos y tratar de caminar por un tiempo ¿no? Aunque no sería explicación, es, es algo inexplicable ¿no? Pero, esa sería una explicación lógica (Entrevista 1 a B., 2010).

Rita Villagómez (R.): 34 años, quiteña, fundadora de la Biblioteca para ciegos/as de la Universidad Politécnica Salesiana. Postvisual, perdió la vista a sus 19 años por retinopatía diabética.

CAPÍTULO I

COMPRENDER LA 'CEGUERA' COMO CRÍTICA AL OCULOCENTRISMO

Introducción

El año 2005, visité por casualidad una exposición fotográfica titulada 'Ver sin mirar' en La Paz - Bolivia, mi ciudad natal. Las fotografías eran resultado de un proyecto en el cual el fotoperiodista francés Christian Lombardi impartió talleres de fotografía a un grupo de personas con 'ceguera/baja visión'. Mi primera reacción fue la incompreensión ante el hecho de que personas que 'no ven' puedan realizar fotografía, teniendo yo una leve miopía y considerándome por ello una persona 'que ve'. Sin embargo, una fotografía en la que una mujer sostenía una paloma en la plaza central de La Paz, cambió mi manera de apreciar el resto de las fotografías pues me hizo imaginar la sensación que tendría una persona 'ciega' en medio de tantas palomas y de cierta manera me llevó a comprender cómo la fotógrafa Angelina Mallón tomó la imagen (ver Fotografía N.º 1). Quizás el acto de ver, pensé, sería un proceso más complejo que el funcionamiento biológico de los ojos externos. Con este primer recuerdo, al plantear el tema de tesis de maestría en antropología visual, me interesé inicialmente por investigar de qué manera personas con 'ceguera/baja visión' concebirían el ver.

Fotografía N.º 1
Sin título de la autora.
Retrato de Emiliana Cáceres en la plaza Murillo



Fuente: Angelina Mallón (2004)

En un evento académico en la ciudad de Quito², conocí a Rita Villagómez, fundadora de la Biblioteca para ciegos/as de la Universidad Politécnica Salesiana (UPS). En cierta ocasión visitando este espacio, comenté a algunos/as jóvenes sobre la fotografía realizada por personas con ‘ceguera/baja visión’ que en las últimas décadas se comenzó practicar alrededor del mundo. En aquel momento, la reacción de ellos/as fue tomar fotografías con sus celulares a partir de los sonidos de sus voces y quedaron interesados/as en aprender de fotografía. Por ello, consideré delimitar mi investigación alrededor de la fotografía y planteé la realización de un curso impartido por una fotógrafa especializada, quien con los conocimientos del manejo de las funciones de la cámara fotográfica podría adaptarse a las necesidades del grupo.

Mi pregunta principal en esta investigación fue comprender ¿de qué manera un grupo de personas con ‘ceguera’ o ‘baja visión’ significan

2 El evento fue el ‘Seminario Internacional Discapacidades: nuevos paradigmas. De la teoría a la práctica’, organizado por FLACSO - Ecuador y el *Centre for Disability Studies* de la Universidad de Leeds. Se llevó a cabo del 22 al 24 de junio de 2009.

fotografías realizadas por ellas mismas? Me concentré en la fotografía, porque estando enmarcada dentro del oculoctrismo, me llevó a repensar la experiencia de la ‘ceguera’.

En este texto, me refiero a personas con ‘ceguera/baja visión’ empleando comillas simples, para poner en duda la manera en que el oculoctrismo catalogó a un grupo social que tiene características particulares en relación a su grado visual. Empleo la barra pues comúnmente ceguera y baja visión no son diferenciadas, aún cuando implican distintas maneras de experimentar la corporalidad. Si bien, esta manera de referirme a este grupo social no surgió en las personas que participaron de la investigación, la empleo para enfatizar las graduaciones visuales existentes, a la vez de provocar una respuesta por parte de ellos/as en cuanto a su autorepresentación. No empleo el término ‘invidente’ o ‘no vidente’ pues en esta investigación afirmo que lo visual y lo invisible son parte de una totalidad y es su división la que conlleva a una biologización de la visualidad. Cuando me refiero a personas normovisuales, me refiero a quienes criados por el oculoctrismo no logramos encontrar la propia ceguera para ampliar nuestra visión del mundo. Ambos términos: normovisual y oculoctrismo, los retomo de los trabajos de Benjamín Mayer Foulkes y los estudios críticos sobre visualidad (1999, 2004, 2009).

Como preguntas secundarias planteé: ¿de qué manera la fotografía realizada por personas con ‘ceguera/baja visión’ podría expresar la relación que tienen con el oculoctrismo?; ¿cómo esta práctica fotográfica podría sugerir la construcción de una ‘visualidad alterna’?; y finalmente ¿de qué manera el producto final de esta investigación podría constituirse en una representación audio/visual?

La fuente teórica principal desde la que interpreté la relación entre fotografía y ‘ceguera/baja visión’ proviene de la antropología de los sentidos. Según esta subdisciplina, los sentidos no solamente forman parte de procesos biológicos en los/as seres humanos/as sino también de construcciones de significados compartidos colectivamente en base a una condición social, cultural, ambiental, con matices en las historias individuales (Le Breton, 2007). Sin negar la importancia del carácter biológico del cuerpo o la tecnología física de la fotografía, la antropología de los sentidos me sirve para comprender

la ‘ceguera/baja visión’ desde su experiencia sensorial y su historia, tomando en cuenta la primacía visual que ciertas sociedades fundaron y el desarrollo de la fotografía en ese contexto. Mediante mi afinidad con esta subdisciplina, pretendo señalar algunos vacíos existentes en la antropología visual en cuanto a estudios que analicen la ceguera como experiencia de visualidad. Y por otro lado, intento señalar la ausencia de análisis que tomen en cuenta la visualidad desde la experiencia sensorial con una posición reflexiva, es decir, tomando en cuenta que la manera en que realizamos antropología visual se origina en determinada historia de los sentidos.

La antropología de los sentidos también me permitió posicionarme frente a la ‘ceguera/baja visión’ a partir de la experiencia corporal, dejando de lado la concepción de ‘discapacidad’, que aunque fue replanteada de diferentes maneras desde la sociología y antropología (Oliver, 1990; OMS 2001; Turner, 2001; Shakespeare y Watson, 2001; Mitra 2006; Hughes y Paterson, 2008; Ferreira, 2009), aún hace referencia a la ausencia de lo que la norma hegemónica define como capacidad. Cuando lo precise en este texto, en lugar del concepto de ‘discapacidad’ utilizaré el concepto de diversidades funcionales (Ferreira, 2009), basándome en las críticas de las personas que participaron en esta investigación y como un posicionamiento relacionado a un nuevo movimiento teórico.

Finalmente, la antropología de los sentidos realiza una fuerte crítica a la importancia que la antropología otorgó al sentido de la vista en sus teorías y métodos, heredando una construcción histórica de los sentidos y pasando por alto las diversas construcciones sensoriales de las sociedades (Classen, 1997). Junto a otras subdisciplinas³, plantea devolver la importancia al cuerpo comprendiéndolo como “una teoría viva aplicada a su entorno” (Le Breton, 2007:23). De esta manera, en la investigación emplee una estrategia metodo-

3 Antropología del cuerpo (Le Breton, 1990, 1995), antropología de la experiencia (Turner, 1982; Turner y Bruner, 1986), antropología de la performance (Turner, 1987; Bauman y Briggs, 1990).

lógica en la cual la experiencia corporal tiene importancia esencial⁴ y la teoría fundamentada (Strauss, 1987), que critica la imposición de teorías a las realidades y propone que el material empírico sea la base para la formulación de hipótesis, construcción de categorías y planteamiento de teoría.

En este sentido, delimité el campo de esta investigación considerando los aportes teórico metodológicos que encontré en la antropología de los sentidos para una reflexión dentro la antropología visual. Si bien, en el análisis de la fotografía realizada por personas con ‘ceguera/baja visión’ encontré múltiples campos para profundizar: la práctica fotográfica y la visualidad en general; las herramientas y los límites analíticos de la antropología y la antropología visual; el quehacer etnográfico para la investigación con personas con diversidades funcionales; y la construcción de productos audio/visuales para públicos con ‘ceguera/baja visión’; me limito a plantear cuáles son los aportes que la fotografía realizada por personas con ‘ceguera/baja visión’ brinda a la antropología visual con respecto a una comprensión sensorial de la visualidad.

Delimitación del espacio en la investigación

Mi acercamiento etnográfico a la cotidianidad de las personas con ‘ceguera/baja visión’ se dio a partir de la experiencia que tuve como voluntaria de la Biblioteca para ciegos/as en la UPS, entre el último semestre del año 2009 hasta los primeros meses del año 2010. En este espacio surgió el interés por la fotografía en algunos/as jóvenes. Por otro lado, en este espacio de tránsito de personas con distintas características de género, edad, clase social (en cierta medida) y vivencia específica de

4 La experiencia visual de los/as antropólogos/as ha sido el medio privilegiado para realizar trabajo de campo a través de la llamada observación participante, propuesta por Bronislaw Malinowsky, constituida como la estrategia metodológica característica de la disciplina que inició el involucramiento de los/as investigadores/as en las realidades estudiadas en tiempo presente. Anteriormente, los/as antropólogos/as realizaban sus análisis desde el escritorio y con material empírico de segunda mano (Richards, 1999). Contemporáneamente sin embargo, ya existen otras propuestas metodológicas que van más allá de la experiencia visual, por ejemplo la *sociografía multisensorial*, propuesta por Colmenares (antropólogo ‘ciego’ colombiano) y Romero (2001).

‘ceguera/baja visión’; con la colaboración de Rita lancé la convocatoria de un curso de fotografía⁵. La selección de actores/as clave en la investigación, respondió al potencial de las experiencias de las personas en relación a las preguntas planteadas en esta tesis y en el caso de quienes participaron del curso de fotografía, su interés en este aprendizaje. Una cuestión primordial fue la consideración de las diversas formas de experimentar la ‘ceguera/baja visión’ tomando en cuenta en qué momento fue adquirida y cuál sería la graduación.

La Biblioteca para ciegos/as de la UPS creada hace cuatro años, fue la segunda biblioteca fundada para este grupo social específico en la ciudad de Quito⁶. Su importancia reside en constituirse como un espacio en el cual se facilita el acceso de información a personas con ‘ceguera/baja visión’ a través del uso de computadoras que cuentan con un software llamado *Jaws*, el cual lee los contenidos en los ordenadores. De esta manera, su base de datos está conformada por libros escaneados que son leídos con el *Jaws*; libros digitales que a través del programa *Text Aloud* son convertidos en audio; películas audiodescriptivas; y en menor medida, libros en braille.

Contextualización de la población con ‘ceguera/baja visión’ en Ecuador

Desde la década de 1950, en Ecuador surgieron asociaciones de personas con diversidades funcionales que impulsaron la fundación de escuelas inicialmente a cargo del sector privado. En las décadas de los setentas y ochentas, comenzaron a crearse instancias gubernamentales con la intención de ampliar la cobertura en salud. La población con diversidades funcionales fue tratada a partir de un modelo biomédico/rehabilitador que la definía biológica e individualmente (Moreau,

5 Las personas que acuden a la biblioteca además, no pertenecen necesariamente a alguna asociación, cuestión que me parece importante ya que el hecho de delimitar la investigación a alguna asociación podría haber implicado la homogeneización de discursos.

6 La primera Biblioteca para ciegos/as en Quito fue creada en la Escuela Politécnica del Ejército (ESPE).

2007:19-20). En 1985 se fundó la Federación Nacional de Ciegos en Ecuador (FENCE), como una organización autónoma que congregó diferentes instituciones y organizaciones de ‘ciegos/as’ en Ecuador, con la misión de coordinar, asesorar y defender los derechos de esta población. En 1990, el estado ecuatoriano planteó el Plan Nacional de Discapacidades y creó el Consejo Nacional de Discapacidades (CONADIS), para garantizar el desarrollo administrativo y la gestión de políticas, reuniendo las diferentes federaciones de personas con diversidades funcionales en Ecuador⁷. De esta manera, la FENCE formó parte de los planes generales de CONADIS.

En marzo del año 2007, Ecuador se adhirió a la Convención de las Naciones Unidas sobre los derechos de las personas con Discapacidades, y en la nueva Carta Magna (2008), esta población fue considerada como grupo prioritario. A partir de ello se planteó la nueva política Ecuador sin barreras, con la intención de enfrentar la pobreza y exclusión, tomando en cuenta: la inserción laboral; la protección y asesoramiento en torno a los derechos; la dotación de equipamientos necesarios e implementación de educación inclusiva; la renovación de espacios en las ciudades; y la anti-discriminación a partir de campañas sociales. Actualmente desde el Estado Ecuatoriano las diversidades funcionales son comprendidas criticando la manera en que el modelo biomédico estableció reglas de normalidad/anormalidad históricamente, compartiendo en cambio, algunas de las premisas establecidas por el modelo social según el cual se consideran las construcciones sociales entretejidas a partir de estructuras de opresión social, inequidad y exclusión (Mitra, 2005; Thomas, 2004; Turner, 2001; Oliver, 1996; Fox y Kim, 2004)⁸. En este sentido, es posible afirmar que existen esfuerzos estatales e instituciones que desarrollan estrategias para la inserción de

7 De acuerdo con la Convención Nacional de las Naciones Unidas, en Ecuador se emplea la terminología de ‘persona con discapacidad’ dejando de lado la noción de ‘capacidades especiales o diferentes’ que según Xavier Tórres presidente de CONADIS, podría ser aplicada a la población en general (Asamblea Nacional, 2009).

8 Así es planteado en los discursos mediáticos, por ejemplo en trípticos trabajados por la Dirección de Atención Integral a personas con Discapacidad, que forman parte de las campañas anti-discriminación.

las personas con diversidades funcionales en el Ecuador. Sin embargo, la discriminación aún se encuentra fuertemente inserta en la cotidianidad de la sociedad.

El 3 de diciembre del 2010 declarado como Día Mundial de la Discapacidad, el vicepresidente del Ecuador Lenin Moreno, declaró que en el país existen 294 166 personas con diversidades funcionales, es decir, el 2,43 % de la población. Este dato fue resultado de la misión Manuela Espejo, que es la primera evaluación médico científica sobre la población con diversidades funcionales en Ecuador. Según la Organización Mundial de la Salud (OMS), el 80% de las personas con diversidades funcionales se encuentran en países pobres y en los países económicamente estables el porcentaje de desempleo de las personas con diversidades funcionales es el doble que el de la población en general (Diario Expreso, 12 marzo 2010). Mercedes Games, coordinadora de la Misión, recalcó que la existencia de mayor número de casos en determinadas provincias se relaciona directamente con la pobreza, ya que el servicio médico pre y postparto es insuficiente y no existe prevención ni cura de enfermedades crónicas (El Comercio, 4 diciembre 2010). Pobreza y diversidades funcionales se hallan íntimamente ligadas y se expresan en la cotidianidad de la vida de las personas en cuanto a educación y situación laboral. Si bien la cuestión laboral podría cambiar en los próximos años a partir de las políticas actuales, derrumbar la discriminación parece ser parte de un proceso largo y profundo. Según algunas conversaciones con muchachos/as con ‘ceguera/baja visión’, las políticas que establecen la contratación de personas con diversidades funcionales en instituciones y empresas públicas y privadas, parecen realizarse por obligación o conveniencia de éstas y no por valoración real de las capacidades de las personas contratadas (Notas de campo, 2009)⁹. Según la Misión Manuela Espejo, de las 294 166 personas con

9 Según el Artículo 33 del Registro Oficial N° 198, promulgado el año 2006: “El empleador público o privado... realizará la contratación (de personas con discapacidad) del 4% del total de los trabajadores, siendo ese el porcentaje fijo que se aplicará en los sucesivos años. El empleador que incumpla con lo dispuesto, será sancionado con una multa mensual equivalente a 10 remuneraciones básicas mínimas unificadas del trabajador en general” (Ley reformativa al código de trabajo, 2006).

diversidades funcionales un 9,12% presenta discapacidad visual (UPIU, 8 enero 2011). En los últimos años, surgieron proyectos y espacios para la formación y capacitación de esta población con el objetivo de fortalecer sus derechos y facilitar su inserción en la sociedad, como las siete bibliotecas abiertas en todo el país, CEFOCLAC, SECAP, INNFA o AGORA¹⁰. En cuanto a la intermediación laboral, el proyecto AGORA capacita a personas con ‘ceguera/baja visión’ en las ciudades de Quito, Guayaquil y Cuenca, para su formación como masajistas, recepcionistas o telefonistas de *Call center*. Actualmente el área donde trabajan más personas con ‘ceguera/baja visión’ son los *Call center*. El mayor beneficio de esta apertura de espacios laborales, según me comentaron algunos/as jóvenes, es el hecho de contar con un trabajo estable y un sueldo fijo, inexistentes en el comercio informal tan practicado por personas con ‘ceguera/baja visión’ en Quito (Notas de campo, 2009).

Las situaciones que enfrentan las personas que perdieron la vista a lo largo de su vida en cuanto su desplazamiento en el espacio, el aprendizaje una nueva forma de lectoescritura y el manejo de medios tecnológicos, entre otras, es un ejemplo que manifiesta las necesidades de las personas con ‘ceguera/baja visión’ en sociedades cuyas infraestructuras, comunicaciones y campos laborales están basados en la visión. Cotidianamente la existencia de las personas en estas sociedades es “principal y esencialmente visual” (Merleau-Ponty, 1970: 115), por lo que las personas con ‘ceguera/baja visión’ son discriminadas en un plano ideológico totalmente expresado en un plano material. Aún con los avances en la apertura de los espacios laborales, estos expresan su delimitación desde el oclocentrismo. Como me dijo Doña Laura Muenala, una señora ‘ciega’ de nacimiento que trabaja como música en el centro histórico de Quito, convencionalmente se cree que el ‘ciego’ solo sirve para *Call center*, venta de dulces o música, cuando cotidianamente lleva a cabo actividades como todas las otras personas (Notas de campo, 2009). Por otro lado, la dificultad de apertura de campos laborales

10 CEFOCLAC: Centro de Formación y Capacitación Laboral para Ciegos, SECAP: Servicio Ecuatoriano de Capacitación Profesional, INNFA: Instituto Nacional de la Niñez y la Familia, AGORA: Aulas de Gestión Ocupacional América Latina.

tiene que ver con la falta de acceso a diferentes niveles de educación y la carencia de una educación que se funde en la diferencia.

El hecho de plantear y analizar la fotografía realizada por personas con ‘ceguera/baja visión’ podría parecer de inicio, solamente una provocación teórica al oculoctrismo. Sin embargo, la obra de fotógrafos/as con ‘ceguera/ baja visión’ en distintos lugares del mundo y la reflexión que surge de ellos/as, sugiere la apertura de otros espacios que convencionalmente les son negados de entrada. Mayer Foulkes, importante personaje en el debate sobre visualidad en México, afirma la necesidad de que las escuelas de fotografía, cine, arte y diseño instituyan formas de colaboración entre normovisuales y personas con ‘ceguera/ baja visión’, ya que lo que estudian “trasciende con mucho lo llanamente visible” (Mayer Foulkes, 2009:366), cuestión que será profundizada a lo largo de esta tesis.

Desde el plano académico y en el campo de la antropología visual, considero que extender las discusiones en relación al cuerpo y los sentidos de manera crítica, podría colaborar no solamente a ampliar los intereses de la subdisciplina sino proponer formas de comprensión más amplias en torno a la visualidad y metodologías coherentes a ellas.

Estado del arte: oculoctrismo, fotografía y antropología

No existe otro medio que el cuerpo y la sensorialidad para experimentar el mundo. Por otro lado, el cuerpo humano no es una máquina biológica pasiva, animada por una racionalidad separada. La experiencia sensorial produce sentidos compartidos colectivamente en determinados contextos: *organizaciones sensoriales* (Ong, 1971) o *modelos sensoriales* (Clas-sen, 1997). Desde esta posición, en este acápite, me referiré al desarrollo histórico de la fotografía en relación a la antropología, tomando en cuenta la primacía histórica de la visión en sociedades ‘occidentales’.

Aunque en este estado del arte no me referiré a la relación fotografía- antropología desde la antropología visual, mi pretensión es señalar algunos vacíos en nuestra subdisciplina. Como Jay Ruby explica (2007), la antropología visual no tiene una definición unificada y los varios campos a través de los cuales se define (cine etnográfico, medios de comunicación gráfica y antropología visual de la comunicación), no

tienen una posición clara en cuanto a la experiencia sensorial de la visualidad, como biología y significación compartida y tampoco relaciona las tecnologías a las sensorialidades. En sus distintas definiciones la antropología visual se asocia al análisis de elementos visuales en las sociedades (Ruby, 1996), considerando el aspecto cultural pero no la experiencia sensorial de la visualidad. Creo que el siguiente recuento es reflexivo en este sentido, y podría llevar a un replanteamiento en torno a la comprensión de la visualidad desde la antropología visual.

El desarrollo de técnicas de impresión a inicios del siglo XIX y el descubrimiento de la fotografía tuvieron un papel importante en la creación y expansión de una industria visual hasta la actualidad. La imagen fotográfica ganó terreno sobre la palabra impresa por su poder analógico a la realidad y la antropología quedó seducida por su carácter evocativo, empleándola y comprendiéndola de distintas maneras a lo largo de su historia (Naranjo, 2006). Para no caer en un determinismo tecnológico, es necesario comprender esta expansión a partir de procesos históricos que establecieron la primacía del sentido de la vista en sociedades ‘occidentales’ (Crary, 1990). Esta revisión del estado del arte, me permitirá comprender la definición oculocéntrica de la fotografía y la ausencia de estudios sobre otras visualidades en antropología.

Desde la Antigüedad, que se constituye como inicio de la historia ‘occidental’, las filosofías griega y romana atribuyeron importancia al sentido de la vista considerado como la ventana hacia el conocimiento. Aristóteles afirmaba: “la vista es, entre todos nuestros sentidos, la que nos hace adquirir el mayor de los conocimientos” (Aristóteles, 1979:2). Por su parte, la tradición judeocristiana confería a la audición y a la visión la creación del mundo y en este contexto, la ‘ceguera’ se interpretó como un castigo divino o como ignorancia espiritual (Trujillo, 2009: 23-28).

Este panorama sin embargo, fue más complejo. Como analiza Evgen Bavčar, fotógrafo ‘ciego’ esloveno-francés, existieron varias figuras en la mitología grecorromana que expresan la historia de la mirada en ‘occidente’: Cíclope, Ulises, Edipo, Tiresias y Argos. Cíclope, que ve de manera unidimensional, expresa la mirada unida al saber, que se constituye como inadecuada después de su batalla perdida con Ulises, cuya visión se considera perfecta pues separa lo pensado de lo

visto. Edipo, se vuelve ciego para superar el pecado original y dirige su mirada hacia lo invisible mediante un tercer ojo: “[e]n Edipo se trata del sacrificio de ese barro con el fin de que lo invisible –otra forma de existencia– se transforme en objeto de su deseo” (Bavčar,2010b:16). Tiresias representa la negación de un mundo tal cual es, para concebirlo como podría ser. Y finalmente, Argos, que puede ver sin ser visto, representa de forma muy expresiva el oculo-centrismo actual (Bavčar, 2010B:17). Aún con la variedad de miradas en la mitología grecorromana, la mirada de Ulises persiste como modelo de visión.

Durante la Edad Media y el Renacimiento “ver era una manera de comprender el mensaje divino”, la pintura icónica estaba hecha para ser contemplada (Silva, 1998:90). El perspectivismo desarrollado en la pintura del Renacimiento, se construyó como un dispositivo de simulación que parecía duplicar la realidad, racionalidad espacial que fue legitimada más tarde por el pensamiento cartesiano según el cual el perspectivismo ilustraría la posición de un observador absoluto¹¹. La visión se estableció entonces como el camino a la belleza¹². Como afirmaba Da Vinci:

La vista, mediante la cual se revela la belleza del universo ante nuestra contemplación, resulta de tal excelencia que cualquiera que se resignara a su pérdida se privaría de conocer todas las obras de la naturaleza con las que la vista hace que el alma permanezca contenta en la prisión del cuerpo: quien la pierde abandona esa alma a una oscura prisión donde cesa toda esperanza de volver a ver el sol, la luz del universo (Da Vinci, 1940:19 citado en Le Breton, 2007:36).

11 Más tarde, otras tendencias en la pintura moderna cuestionaron el perspectivismo recuperando la manera en que el espacio y las cosas se nos presentan a la experiencia vivida. Para el cubista Jean Paulhan, el espacio: “es el ‘espacio sensible al corazón’, donde también nosotros estamos situados, cercano a nosotros, orgánicamente ligado a nosotros” (Merleau-Ponty, 2002:22).

12 La estética, como rama teórica del estudio del arte, se ocupó de analizar “la naturaleza del arte, el valor artístico, y la percepción artística dentro del campo general de la experiencia perceptiva” (Mitchell, 2003:19). En este sentido, si bien hegemónicamente el arte, la belleza y la estética se relacionan con la visión, la estética fue asociada a diferentes sentidos a lo largo de la historia.

Durante el siglo XV y XVI, se comenzaron a desarrollar cada vez más tecnologías visuales al servicio de la ciencia, entre algunos ejemplos: se comenzaron a utilizar ilustraciones para el estudio de la anatomía; la geografía desarrolló cartografías creadas a partir de las exploraciones de navegantes; y se comenzaron a difundir las primeras obras impresas en Europa que conferían “a lo escrito, es decir, a lo visual, una autoridad que antes solo había pertenecido al oído” en cuanto al acceso de obras narrativas (Le Breton, 2007:36). Este uso de la visión en las ciencias, la instauró como el sentido que otorgaba mayor acceso a la realidad objetiva. De esta manera, cuando se creó la fotografía a finales del siglo XIX, ésta se estableció como la manera más fidedigna de ‘reproducir’ la realidad, papel anteriormente desarrollado por la pintura naturalista.

El nacimiento de la fotografía coincidió con el establecimiento de la antropología como disciplina, que en aquella época tenía como objetivo estudiar sistemáticamente a los pueblos que la empresa colonial ‘occidental’ había conquistado. Según la teoría del evolucionismo que en aquella época preponderaba en la antropología, la diferencia cultural de las sociedades se explicaba por la existencia de estadios de evolución para los cuales ‘occidente’ representaba el más alto estadio: la civilización. La antropología evolucionista, sin embargo, era solo una de las disciplinas que habían trasladado a sus ámbitos de estudio la teoría de Darwin sobre la evolución de las especies. Classen, hace referencia a algunos datos sobre la jerarquía histórica de la visión en ‘occidente’, y afirma que en el campo de la historia natural Lorenz Oken estableció una jerarquía sensorial de las razas humanas: los/as europeos/as eran el hombre-ojo ocupando el peldaño superior; luego seguían los/as asiáticos/as que eran el hombre-oído; posteriormente, los/as amerindios/as eran el hombre-nariz; los/as australianos/as el hombre-lengua; y en el peldaño inferior estaban los/as africanos/as que eran el hombre-piel (Gould, 1985:204-205 citado en Classen, 1997). En este contexto, la fotografía fue utilizada para corroborar la teoría del evolucionismo en antropología y se propusieron algunos métodos para su uso. Se trataba de ver “el paso del mono al hombre” a través de fotografías en las que las personas eran medidas en el intento por establecer tipologías

(Serres, 1845: 27). Edward B. Tylor, afirmaba que los retratos pintados anteriormente por artistas y viajeros no tenían ningún valor etnológico ya que no habían tomado en cuenta la representatividad racial de los/as retratados/as o los/as caricaturizaban (Tylor, 1876: 62). Antropólogos como Serres (1858), Broca (1879), o Bertillon (1890), propusieron métodos en los cuales las personas eran retratadas con un espacio blanco por detrás, desnudas (cuando las fotografías eran de cuerpo entero), a cierta distancia de los fotógrafos y con ciertos dispositivos de medición. El archivo posterior de las imágenes tenía gran importancia y se empleaban herramientas para catalogar tipos. Algunos de estos métodos eran igualmente aplicados para presos/as en la fotografía judicial.

De esta manera, en esta época el objeto de la fotografía era tipologizar cuerpos¹³. Empleando el sentido de la vista, considerado para ‘occidente’ como el sentido de la civilización, los antropólogos evolucionistas habían encontrado en la fotografía un dispositivo para comprobar la existencia de tipos raciales en distintos estadios de evolución. Irónicamente, empleaba la fotografía entendiéndola como reflejo de la realidad, para corroborar la existencia de estadios de evolución en los que ‘occidente’ ocupaba el lugar de la civilización, el mismo lugar de la visión.

Posteriormente en la primera mitad del siglo XX, con el mejoramiento de los materiales y equipos fotográfico nació el fotorreportaje: la circulación de imágenes hizo que sean conocidos acontecimientos sociales a nivel mundial y el acceso a los equipos estableció el uso social de las cámaras fotográficas a las poblaciones en general. En todo este proceso, la imagen fotográfica se constituyó como la captura irrefutable de la realidad.

En antropología surgieron las escuelas del funcionalismo en Gran Bretaña y el particularismo histórico en Estados Unidos como respuestas al evolucionismo unilineal, y desde estas escuelas se planteó la importancia de plantear teorías a partir de material empírico a través de la ‘observación participante’ y considerar que existían muchas vías para

13 Esta clase de metodología se estableció en el campo de la antropología física, aunque actualmente con otros fines investigativos.

el desarrollo de las culturas. En este contexto se utilizó a la fotografía como un medio de documentación del trabajo de campo e ilustración de los escritos, pues fue pensada como el medio por el cual se podría registrar más objetivamente una realidad dada. Collier afirmaba que “[i]nfinitud de analistas pueden interpretar los mismos elementos exactamente de la misma forma” en la imagen fotográfica (Collier, 1967:178). La fotografía en este sentido, tenía como objeto ilustrar fragmentos de la realidad sobre los contextos analizados por los/as antropólogos. Antropólogos como Boas y Malinowsky emplearon la fotografía como herramienta de sus análisis inductivos. Boas también usó la fotografía para realizar observaciones antropométricas, pero con la intención de cuestionar los tipos raciales que el evolucionismo había estudiado (Boas, 1886: 166). Algunas anotaciones de los diarios de campo de Boas realizadas entre 1886 y 1931 en la Costa Noroeste, sugieren un aspecto que durante esta etapa de la antropología no había sido tomado en cuenta: la negociación con las personas implicadas en las investigaciones:

Llevaba mi cámara y fotografié un magnífico poste totémico delante de una casa. Poco después apareció el dueño, un hombre joven, y me pidió que le pagara, a lo que naturalmente me negué: nadie puede impedirme que haga fotos allí donde me plazca. Me dijo que era el dueño de aquellas tierras y que no iba a permitir que me marchara sin pagarle. Yo le contesté serenamente que me iría cuando me diera la gana (Boas, 1886:164).

Me parece interesante recalcar que en esta etapa de la antropología, aún cuando las nuevas teorías cuestionaban la concepción unilineal del evolucionismo que sustentaba un pensamiento racista, estos investigadores aún no reflexionaban sobre las relaciones de poder que estaban insertas en sus investigaciones.

Las siguientes décadas, bajo la influencia de las anteriores escuelas, investigadores/as como Mead y Bateson, desarrollaron metodologías más especializadas para el uso de los medios visuales en la investigación antropológica. Discusiones en torno al uso de trípode en la cámara de video salieron de las reflexiones de estos autores (Mead y Bateson

1977: 182-189), cuestión que enfatiza la continuidad de la concepción de la cámara de video como el medio de captura de la realidad y registro a ser utilizado posteriormente en los análisis.

Solamente cambió esta concepción en torno al uso de los medios audio/visuales a finales del siglo XX, con la aparición de la fotografía digital que recalcó la facilidad de manipulación de las imágenes, haciendo que el carácter verídico de la fotografía sea cuestionado (Trujillo, 2009). Ese cuestionamiento, sin embargo, no derrocó la comprensión y el uso las imágenes fotográficas como pruebas de la realidad.

Por su parte, la antropología planteó una tendencia interpretativa en la década de los setenta, que inició una reevaluación de sus teorías, métodos y alcances. Se dio entonces la denominada ‘crisis de la representación’, que cuestionaba la manera en que se podía describir la realidad social y la autoridad etnográfica que los/as investigadores/as establecían en su práctica (Clifford, 2000). Dentro de esta reevaluación sobre cómo comprender y acceder a la realidad, también se comenzó a repensar de manera crítica cómo se había utilizado la fotografía en la disciplina haciendo caso a la supuesta objetividad que ilustraba, dentro de determinadas políticas de representación y categorización de los/as otros/as (Naranjo, 2006: 20). El hecho de hablar interpretaciones implicó comprender las realidades en constante construcción, lo cual conlleva a aceptar la subjetividad del/la antropólogo/a como intérprete. Se cuestionó entonces, la objetividad que la fotografía parecía representar ya que la propia tecnología permitía la manipulación, el aislamiento y representación de las personas (Calvo y Mañà 1994:209).

Desde la semiótica, los estudios de Barthes alrededor de la fotografía marcaron una nueva comprensión en torno a la construcción retórica de las imágenes. Ante el carácter analógico a la realidad que tiene la fotografía, Barthes comprende que en primera instancia existe un mensaje denotativo en el cual los/as observadores/as no cuestionan la veracidad de lo visto pues lo mecánico asegura la objetividad. Pero más allá, existe también un carácter connotativo enmascarado, que implica todo el proceso de construcción intencional que se realiza para conseguir esa fotografía (Barthes, 1986). De la misma manera, según Stuart

Hall, la significación de imágenes se da a través de un proceso que está lejos de ser directo o simple. Para Hall, los sistemas de representación son parte del proceso mediante el cual se producen sentidos y se intercambia entre miembros/as de las sociedades. Éstos se construyen a través de los vínculos entre: el mundo de las cosas (gente, eventos, experiencias), el mundo conceptual (conceptos mentales) y los signos, que están en lugar de los conceptos o que los comunican (Hall, 2002: 43). En sus estudios sobre representaciones culturales, Hall analizó las formas típicas de representar la diferencia a través de la circulación mediática de imágenes de negros/as, develando las estrategias políticas para construir estereotipos y naturalizarlos. Un punto importante en relación a esta investigación, es la manera en que Hall da cuenta de la relación entre lo imaginado y percibido como real, pues explica que los estereotipos están contruidos por lo producido visualmente, pero sobretodo por aquello que es fantaseado y no puede ser mostrado visualmente (Hall, 1997: 31-32).

Las políticas de representación de los/as 'otros/as' a cargo de la fotografía, también fueron cuestionadas por la antropología. Dentro de esta línea, es interesante el trabajo realizado por Lutz y Collins (1993), sobre la revista *National Geographic* y la manera en que a través de las fotografías que emplea esta revista se construyen imágenes del 'Tercer Mundo'. Las autoras analizan todo el proceso previo a la publicación de las imágenes en la revista: la elección de las temáticas que serán contadas en las historias; la selección de fotógrafos/as encargados/as de representar un tema a través de determinadas imágenes (el tipo de fotos que deben lograr tomar entre los miles de disparos realizados); el trabajo realizado por escritores/as y fotógrafos/as (que generalmente, se lleva a cabo por separado); y el trabajo de selección de imágenes realizado por editores/as, que puede durar semanas y debe ser congruente con el tema planteado. Por otra parte, las imágenes son manipuladas digitalmente; su apariencia espontánea es recreada; y el texto que acompaña las imágenes determina su lectura. Según Lutz y Collins, la fotografía es un artefacto cultural pues sus creadores/as y los/as lectores/a ven el mundo a través de imágenes que no son naturales o universales sino tuteladas (1993: xii). De esta manera, las representaciones contruidas en *National Geographic* reflejan más

la visión norteamericana, la intención de sus creadores/as y la manera en que se da la recepción por sus lectores/as, que a los pueblos representados. En Latinoamérica resalta el trabajo de Deborah Poole, quien analizó la manera en que se construyó el ‘mundo andino’ desde el siglo XVIII hasta el siglo XX, a partir de la producción, circulación, consumo y posesión de imágenes visuales entre los Andes y Europa (2000). Debatiendo sobre el concepto de *cultura visual*, Poole aboga por el de *economía visual*, que le permite analizar las imágenes visuales entendiéndolas como ideas pero también como objetos que fluyen en determinados contextos históricos, sociales, políticos y económicos. Uno de los aportes más importantes de Poole con respecto a esta investigación, es la reflexión en la que afirma que:

El ver y el representar son actos “materiales” en la medida en que constituyen medios de intervenir en el mundo. No ‘vemos’ simplemente lo que está allí, ante nosotros. Más bien, las formas específicas como vemos –y representamos- el mundo determina cómo es que actuamos frente a éste y, al hacerlo, creamos lo que el mundo es. Igualmente, es allí donde la naturaleza social de la visión entra en juego, dado que tanto el acto aparentemente individual de ver, como acto más obviamente social de la representación, ocurren en redes históricamente específicas de relaciones sociales (Poole, 2000:15).

Con esta aclaración, Poole desafía la noción objetivista y física en torno al acto de ver, sin llevar su análisis a un constructivismo extremo. En lugar de ello, contextualiza el ‘ver’, aterrizándolo como hecho material a través de las relaciones sociales en las que cobra sentido.

Por otro lado, el cuestionamiento antropológico sobre la construcción de ‘otredades’ a través de tecnologías visuales también originó propuestas para que sean las propias personas quienes se representen (Harlan, 1998). Entre algunos trabajos experimentales surgidos en poblaciones indígenas, es interesante el trabajo de montaje en fotografías que realiza Hulleah J. Tsinhnahjinnie, mujer *diné* (navajo), quien cuestiona la representación de identidad navajo en revistas turísticas superponiendo sus propias imágenes y textos; y el trabajo de Owen Logan en Nigeria, quien presenta un montaje en una fotografía digital

de “Ete Ete sentado en la rodilla de su abuelo ‘Jefe Invisible’, quien no pagaba impuestos pero no podía ser arrestado” (Navajo, 2006)¹⁴. En torno a estos últimos usos de la fotografía, la antropología se interesa en analizarlas como autorrepresentaciones o cuestionarlas como tales, tomando en cuenta los factores políticos que influyen en las mismas (Spivak, 2003; Wortham, 2005; Pérez, 2005).

De esta manera, los estudios antropológicos contemporáneos sobre fotografía, la comprenden como una construcción que no reproduce simplemente una realidad dada, poniendo énfasis en las relaciones sociales, económicas y políticas inmersas en su proceso, recepción y circulación. Sin embargo, aún con las distintas formas en que la antropología comprendió la fotografía en relación a la realidad, no analizó la concepción y vivencia de visualidad como proveniente de determinada *organización sensorial* (Ong, 1971), en lo que concierne a esta investigación: nuestra manera de realizar antropología, construir teoría desde el oclocentrismo y definir la fotografía en los límites de esa hegemonía.

Constituida como subdisciplina, la antropología visual pasó por alto la herencia histórica de la primacía visual, sin cuestionar su propia manera de utilizar y significar la visión y con ello la fotografía. Considero que la antropología visual podría enriquecerse teóricamente y metodológicamente, ampliando algunas de las bases en las que en las que en las últimas décadas comienza a desarrollarse. Por una parte, me parece esencial practicar una postura reflexiva en torno a la historia del oclocentrismo, pues ello permitiría ampliar conceptos y establecer métodos en los que las normas visuales sean analizadas. Por otro lado, la delimitación del campo visual como un campo autónomo es una constante implícita en la subdisciplina y el acercamiento a la experiencia sensorial parece sugerir una mayor interrelación y complejidad. Esa autonomía de lo visual, quizá es resultado del anterior recuento histórico que cité. Finalmente, la antropología visual suele realizar análisis de la visualidad desde los aspectos culturales, mientras que la experiencia sensorial continúa relegándose al campo biológico, ello sin nombrar la

14 En el montaje de esta fotografía el abuelo no se ve y el niño Ete Ete aparece flotando en la nada.

todavía vigente tendencia a utilizar tecnologías visuales como ilustración de trabajos antropológicos como afirma Ruby (1997).

La obra de fotógrafos/as con ‘ceguera/baja visión’, surgida en las últimas décadas alrededor del mundo y la teoría que comienza a emerger de esta, marca un giro en la comprensión tradicional de visualidad y lanza cuestionamientos sobre la comprensión de la fotografía y los sentidos, redefiniendo además la construcción de la ‘ceguera/baja visión’ en un contexto donde prima una forma de visualidad normada. Por otra parte, desde los estudios sobre cultura visual, surgen propuestas en las que el lado invisible de la visualidad es tomado en cuenta, así como la complejidad en el proceso de ver que puede atravesar ilusionismos, por ejemplo, los estudios de W.J.T. Mitchell (2003, 2009). Estos podrían ser aportes importantes para la antropología visual, que lleven a la disciplina a ampliar los límites que se plantea contemporáneamente.

En este acápite, presenté las relaciones entre olocentrismo, fotografía y antropología que revisé teóricamente al iniciar la investigación con el motivo de tener un panorama del estado del arte. A lo largo del desarrollo de este libro, me referiré a otros conceptos teóricos que revisé ante los hallazgos empíricos que se me presentaron.

Estrategia metodológica

Ahora me referiré a la manera en que llevé a cabo esta investigación, en torno al análisis teórico del material empírico recogido y la realización del documental audio/visual. En febrero del año 2009, comencé a plantear el tema de investigación y durante el primer semestre realicé ciertos acercamientos etnográficos al tema y una revisión teórica sobre los estudios antropológicos que se hicieron en relación a la ‘ceguera’, encontrando en la antropología de los sentidos una forma de acercamiento a través de la experiencia corporal. En el segundo semestre del año 2009, enfatice la realización de trabajo de campo en torno a la cotidianidad de las personas con ‘ceguera/baja visión’, definiendo mi tema de investigación alrededor de la fotografía y estableciendo las líneas teóricas que me sirvieron en el análisis. El primer semestre del año 2010, continué con la etnografía de la cotidianidad de las personas con ‘ceguera/baja visión’ y llevé a cabo la parte más importante de la et-

nografía: el curso de fotografía, iniciando así la documentación audio/visual que guió la estructura del documental. Finalmente, el material de campo y la misma realización del documental constituyen la base empírica de la cual surgió el análisis de esta investigación.

Diseño de investigación y construcción de categorías analíticas

En este punto, explicaré cómo construí el diseño de esta investigación y la forma en que apliqué los métodos en el análisis sobre el trabajo de campo recogido. Me parece importante referirme al diseño de investigación relacionado a un posicionamiento paradigmático de análisis de la realidad, que como explican Guba y Lincoln implica una serie de cuestiones ontológicas, es decir, cómo entendemos la realidad que analizamos; cuestiones epistemológicas, cómo comprendemos la construcción de conocimiento; y metodológicas, de qué manera podemos analizar esa realidad (Castro, 1994: 59-60). Realizar una investigación sobre realidades de personas que han sido catalogadas históricamente como ‘discapacitadas’ o ‘ciegas’, estando yo dentro del oculo-centrismo, implicó adoptar un posicionamiento de paradigma, y me llevó a distintas reflexiones a lo largo de la investigación, que al finalizarla fueron determinantes en las conclusiones.

Cuando pensé en estudiar la experiencia de las personas con ‘ceguera/baja visión’ desde la antropología visual, se me presentaron varios conflictos éticos y teóricos. Al inicio, pensé en estudiar la manera en que se construían categorías de otredad como ‘raza’, ‘género’, y ‘etnicidad’, que para las personas normovisuales se construirían, fundamentalmente, a través de la visión. Al exponer este interés en un evento académico conocí a Rita Villagómez, quien realizó una crítica que marcó fuertemente mi planteamiento: me dijo que yo partía de un binario entre investigadora ‘que ve’ e investigados/as ‘que no ven’. Si bien, entonces pretendía posicionarme a través de un paradigma interpretativo de análisis de la realidad (Pérez Serrano, 1994), entendiendo la ceguera como una construcción de significados y no como un problema individual biológico y dado (como se afirmaría desde el paradigma positivista o crítico, o el modelo biomédico de ‘discapacidad’); no pude solucionar este conflicto pues el tema surgía del binario mismo: presu-

ponía que quienes ‘vemos’ construimos categorías visuales de otredad y ‘los otros’ no. Esta presuposición reflejaba mi falta de conciencia del oculo-centrismo en el que fui criada.

En esos primeros meses de acercamiento etnográfico, el tema de la fotografía surgió a partir de un interés en las personas que están implicadas en la investigación, por el surgimiento de obras fotográficas de ‘ciegos’ en el mundo. Con la fotografía, el conflicto que tenía con el binario visión/no visión quedó suspendido en el desarrollo de la investigación, pues esta práctica se encontraba justamente en el intersticio del binario. Si bien, el binario se presentaba constantemente entre las críticas dirigidas al proyecto desde personas foráneas e internas al proyecto, el carácter irónico de éste hizo que el cuestionamiento del binario sea parte de la investigación. De esta manera, al finalizar la investigación el rompimiento del binario se dio desde el reconocimiento de mi propia posición como normovisual y luego, como ciega.

A mediados del año 2009 decidí analizar la fotografía realizada por personas con ‘ceguera/baja visión’, sin embargo, no organicé el curso sino hasta un año después. Mientras tanto, continué realizando el trabajo de campo en torno a la cotidianidad, realizando observaciones, experimentando conmigo misma el uso de ciertas tecnologías auditivas o la movilización en el espacio con el bloqueo de la vista y haciendo entrevistas potenciales para el tema. Un momento esencial en la investigación fue mi participación en un Taller de Percepción No visual, dictado por el fotógrafo ‘ciego’ Gerardo Nigenda, en la ciudad de México en septiembre del 2009. En este taller, a través de mi experiencia no visual propia (el taller lo realizamos con los ojos tapados), fui comprendiendo mejor algunos conceptos que surgieron en el trabajo de campo y por otro lado, pude conocer de más cerca la obra de Gerardo Nigenda. Soy consciente de que el bloqueo de los ojos no representa la experiencia de ‘ceguera’ o ‘baja visión’, sin embargo, cuando una persona normovisual se enfrenta a ello, puede descubrir la manera en que ha estado normada visualmente y cómo sus otros sentidos han estado adormecidos.

Hasta este punto, en el trabajo de campo comenzaron a surgir tentativamente determinados conceptos (ver Diagrama N.º 1). La metodología de la teoría fundamentada que empleo en esta tesis, implica la

construcción de indicadores a partir de códigos encontrados en el trabajo de campo. Los indicadores (significados importantes en las narrativas de las personas) son relacionados unos con otros buscando la construcción de conceptos y luego la construcción de categorías que, una vez saturadas (es decir, comprobadas con el mismo material empírico), establecen la teoría planteada (Strauss, 1987). La intención principal de esta metodología es construir la teoría a partir de los hallazgos empíricos antes que de teorías preestablecidas, por lo que a lo largo del proceso investigativo se buscan los conceptos que los hallazgos de campo exigen. En este sentido, como dije al finalizar el acápite anterior, el estado del arte que presenté anteriormente fue una guía teórica inicial y a partir de los conceptos surgidos empíricamente, me referiré a otros conceptos teóricos cuando lo precise.

Diagrama N.º 1
Categorías tentativas en la investigación



Fuente: Violeta Montellano Loredo (2010)

A partir de esta codificación provisoria formulé hipótesis o preguntas para verificar la teoría emergente. Con el anterior gráfico proponía que la fotografía realizada por personas con ‘ceguera/baja visión’ es significada a través de una ‘visualidad alterna’. Ésta a su vez, se construye a partir del oculocentrismo que norma los sentidos y la ‘ceguera’, pero también otorga las claves sobre visualidad, posteriormente reinterpretadas.

tadas por las personas con ‘ceguera/baja visión’. El otro elemento fundamental en esta ‘visualidad alterna’ es la experiencia sensorial de las personas con ‘ceguera/baja visión’, que lleva a comprender la interrelación entre los sentidos que funciona a través de equivalentes basados en referentes amplios. Otro elemento, ligado al anterior, pero caracterizado por las personas con ‘ceguera/baja visión’ de forma distinta a los sentidos es lo que María Augusta Granda, ‘ciega’ de nacimiento, llamó ‘visual interno’. Varias personas en la investigación se refirieron a un sentido más, que les permite ‘prever’ las cosas.

También planteé como pregunta si las diferencias entre ‘ciegos/as’ de nacimiento, ‘postvisuales’ y personas con ‘baja visión’, normadas por un oculoctrismo y experimentadas sensorialmente de distinta manera, tendrían una influencia en la concepción de una ‘visualidad alterna’. Finalmente, todos los conceptos planteados que conformarían esa ‘visualidad alterna’ serían atravesados por la interacción entre personas con ‘ceguera/baja visión’ y normovisuales. De la misma manera, estos elementos son atravesados por cuestiones de género, clase social y etnicidad, que de manera más o menos intensa influirían en la cotidianidad de las personas con ‘ceguera/baja visión’ y su manera de poder replantear la visualidad normada. Esta propuesta de conceptos fue revisada y desembocó en las categorías presentadas al inicio el Capítulo II de este libro (ver Diagrama N.º 2).

El tema del oculoctrismo me llevó a ampliar mi comprensión de la ceguera no solamente desde un posicionamiento interpretativo sino también crítico. De esta manera revisé la manera histórica en que la ‘ceguera’ fue definida y cómo fue naturalizado el hecho de desasociarla de la fotografía. Más allá de referirme a construcciones de significados, acepté las relaciones de poder establecidas. Después de la realización del curso de fotografía y del rodaje del documental, surgieron otros indicadores que me hicieron replantear mi posicionamiento frente a la investigación y de esta manera, los hallazgos.

Curso de fotografía para personas con ‘ceguera/baja visión’

La realización del curso de fotografía nació de una primera práctica llevada a cabo en agosto del 2009, sin planificación previa, originada en

el interés de algunos/as jóvenes. Consideré que si bien algunas personas ya habían tenido experiencias previas relacionadas a la fotografía por encontrarse en un contexto oculocéntrico o en algunos casos porque era parte de su formación profesional, en el proceso de la realización de un curso podría analizar la manera en que los/as alumnos/as aprenderían de la fotografía y realizarían propuestas al respecto. Por otro lado, abrir este espacio podría servirles a los/as alumnos/as posteriormente a la investigación, constituyéndose así en una manera de reciprocidad por los conocimientos de las personas en los que se basa esta investigación, o como Rance y Salinas denominan una forma de “justicia distributiva” (2008), que más allá de la idealización de un trabajo investigativo recíproco podría dirigirse hacia una práctica futura de las personas implicadas relacionada a la fotografía.

Los cursos de fotografía se llevaron a cabo desde el mes de mayo de 2010 hasta los primeros días del mes de julio de 2010, dictados por la fotógrafa María Fernanda Burneo quien escuchando sobre mi proyecto en una clase de FLACSO, se interesó por el tema y aceptó colaborar como profesora del curso. A mediados del mes de abril, con la colaboración de Rita Villagómez, envié virtualmente la convocatoria del curso de fotografía, en la cual explicaba que se trataba de una investigación anexando el programa de las clases (ver Tabla N.º 1), y explicando que partía de la consideración que la fotografía de personas con ‘ceguera/baja visión’ desafiaba normas de visualidad. Planteé desde aquel momento, que solamente habría 5 cupos para los/as alumnos/as. En la convocatoria solicité los datos personales y los motivos por los cuales ellos/as desearían tomar las clases. Para la selección de los alumnos/as me basé fundamentalmente en la diversidad de grados de visión que podrían existir y las razones de postulación. Esto coincidió con la realización de un muestreo teórico, que según la teoría fundamentada sería la selección de casos potenciales que ayuden a la construcción de la teoría analizada. El manejo de los horarios hizo que la cantidad de postulantes se reduzca, sin embargo, logré seleccionar a un grupo de 4 hombres y 1 muchacha, que contaban con interesantes razones para participar del curso. Fue destacable el hecho que cuatro comunicadores/as sociales se postularon para el curso de fotografía, tres de ellos/as fueron seleccionados/

as (María Isabel Betancourth, Lenin Carrera, Cristian Salinas): con dos de ellos/as ya había conversado anteriormente y sus experiencias ya formaban parte del trabajo de campo. Por otro lado, la diversidad de graduaciones de visión en estas tres personas era diversa. Cabe señalar que en la carrera de comunicación social, las materias de fotografía o video son obligatorias, aunque no son adaptadas a la experiencia de las personas con ‘ceguera o baja visión’. Es interesante que muchas personas con ‘ceguera/baja visión’ estudian la carrera de comunicación social, dado que este campo aparentemente podría brindarles más posibilidad de desempeñarse en radio o de plantear alternativas en desarrollo. De esta manera, una mayoría dentro del grupo seleccionado, ya contaba con ciertos conceptos en relación a la comunicación y visualidad. Esto fue esencial en este análisis, pues aunque impusimos nociones de la norma visual, ellos/as ya se habían enfrentado anteriormente a la misma y probablemente la habían relacionado a su experiencia propia.

Otra de las personas seleccionadas fue David Rivadeneira, quien fue una de las personas con quienes realicé la primera práctica fotográfica un año antes, cuando apenas el tema de la fotografía iba surgiendo. David quien nació con ‘baja visión’, después de esta primera práctica fotográfica se volvió muy amigo mío y fue mi guía en la comprensión de algunas vivencias de las personas con ‘ceguera/baja visión’, por ejemplo las relaciones de género y las jerarquías en torno a las graduaciones de visión. Finalmente, la otra persona seleccionada fue Javier Serrano un pintor con ‘ceguera total’, a quien conocí apenas antes de comenzar el curso de fotografía y que por su relación con las artes visuales fue un actor clave en esta investigación. De esta manera el curso estuvo compuesto por personas que por su experiencia sensorial y vivencial podrían ofrecer distintos matices en torno a la ‘ceguera’, se encontraban entre los 20 y 35 años de edad y sus posiciones expresadas en su postulación en torno a la fotografía parecían sugerir un cuestionamiento en torno a los límites dibujados por el oculo-centrismo, estando muchos de ellos/a directamente relacionados/a al campo visual.

Tabla N.º 1
Programa para el curso de fotografía a personas con
‘ceguera/baja visión’

CLASE 1	Introducción.
CLASE 2	Breve historia de la fotografía.
CLASE 3	La cámara. Cuerpo de la cámara. Tipos de cámaras; análoga y digital.
CLASE 4	La exposición. Enfoque. Velocidad. Aperturas.
CLASE 5	Controles de cámaras digitales. ISO. ASA. White Balance. Ejercicio # 1.
CLASE 6	Presentación/Discusión de Ej. 1.
CLASE 7	Tipos de lentes y usos. Ángulos y distancia focal.
CLASE 8	Luz, composición, color. Ruido. Asignar PROYECTO 1, consiste de 10 fotos que utilicen estos medios expresivos para comunicar una impresión de un sitio. 5 de ellas deben ser normales que permitan ver la totalidad de la escena y 5 deben ser un zoom in que permita una lectura micro comunicativa del lugar también. Las 10 fotos deben hablar entre ellas y al público.
CLASE 9	Critica de PROYECTO 1
CLASE 10	El proceso editorial. Cómo contar una historia. Ejercicio en clase.
CLASE 11	El Retrato. Breve historia. Descripción
CLASE 12	Proyecto 2-Autoretrato
CLASE 13	Critica de PROYECTO 2

Fuente: María Fernanda Burneo (2010).

El programa propuesto por Fernanda se basó en las clases que imparte con estudiantes de pregrado, sin embargo, con las conversaciones previas que tuvimos a la realización del curso reflexionamos sobre la manera en que los contenidos debían ser repensados y traducidos a la experiencia de los/a alumnos/a. Si bien nuestra idea era experimentar con nosotras mismas, lanzándonos a tomar fotografías con los ojos tapados antes de iniciar el curso, no lo hicimos por falta de tiempo. Aunque

Fernanda me comentó sobre su experiencia no visual cuando después de una operación en sus ojos estuvo días con vendas en los ojos (Notas de campo, 2009), hubiese sido muy enriquecedor el hecho que experimente el hecho de tomar fotografías sin ver previamente al curso, pues aún cuando lo inició expresando su total apertura a conocer otra forma de comprender la fotografía, proponiendo crear conceptos correspondientes traducibles entre una postura y la otra, con la observación de la documentación audiovisual logré analizarnos a nosotras mismas como fuentes del oculo-centrismo.

En el programa se presentan 13 clases (Ver Tabla N.º 1), pero Fernanda consideró que podíamos realizar dos clases en un día. Esto se llevó a cabo los días sábados desde las 9:00 de la mañana hasta aproximadamente las 12:00 del medio día. El programa fue adaptado a las salidas y la disponibilidad de las personas.

Las clases se realizaron en base a la enseñanza oral de Fernanda y con la práctica de los/as alumnos/as, sin embargo, nos hizo falta prever que podíamos haber empleado materiales para mayor efectividad en el aprendizaje. Al inicio la idea era adquirir cámaras fotográficas que sean mayormente manejables táctilmente, sin embargo, los/as alumnos/as trajeron sus propias cámaras fotográficas que en su mayoría fueron digitales sin mucha accesibilidad en cuanto a los botones de control de las funciones. La consecuencia de esto fue que una vez concluido el curso de fotografía los/as alumnos/as no manejaban todas las funciones de sus cámaras y solicitaron una grabación audio que describa sus cámaras, cuestión que hubiese funcionado mucho mejor si era llevada a cabo desde un principio. Fundamentalmente, considero que hubiese sido ideal construir un espacio de aprendizaje mutuo con los materiales necesarios, por ejemplo materiales táctiles, con los que podamos hablar de estética, planteando la norma pero construyendo propuestas también. La conciencia de mi posición oculo-céntrica surgió al trabajar en el documental y sobretodo al ver una y otra vez el material documentado, no solamente en cuanto a la manera en que se llevó a cabo el curso sino también en torno a mi manera de actuar como camarógrafa, cuestión que desarrollaré en el siguiente acápite.

Producción del documental: rodaje, guiones y reflexividad

Mi decisión por realizar un documental de la investigación residió en el desafío de traducir el tema de la ‘ceguera’ y tener mi primera experiencia en trabajo audiovisual. En este sentido, fui principiante en todo el proceso de realización del documental, cuestión que tuvo ventajas y desventajas. Las desventajas se expresaron en el gran esfuerzo que significó para mí construir una historia que traduzca mis hallazgos de investigación a través de lenguaje audiovisual. Otra desventaja se relacionó a algunas fallas técnicas sobretodo en torno al audio, que más allá de la normativa audiovisual podrían afectar en la inteligibilidad del documental. Las ventajas, sin embargo, tuvieron que ver con mi falta de compatibilidad con las normas establecidas en lenguaje audiovisual en cuanto a estética. Al finalizar el guión básico con el material de rodaje ya realizado, estuve de acuerdo con algunas fallas de construcción del lenguaje audiovisual y su relación con la estética, encontrando en ellas una compatibilidad con la crítica que hago en la tesis hacia el olocentrismo.

Comencé el rodaje del documental con el curso de fotografía, sin una planificación clara del guión. Si bien elaboré en esa etapa algunos guiones, éstos se basaron en el trabajo de campo previo que tuve en torno a la cotidianidad de las personas con ‘ceguera/baja visión’ y los temas que esbozaba aún no lograban conectarse totalmente con el tema de la fotografía que se estaba dando en el curso. Por ello, decidí documentar todo el curso e ir construyendo el guión en el camino.

A un inicio del rodaje y en ocasiones específicas, conté con la colaboración de compañeros/as en cámara, pero después decidí manejar la cámara. En casi todo el rodaje conté con la colaboración de un asistente de producción, que se encargaba del sonido con el manejo de los micrófonos y de otras necesidades técnicas. Mi inexperiencia en el manejo técnico de la cámara y la dirección del documental, hizo que de cierta manera no me diera cuenta de lo que estábamos viviendo en el curso de fotografía. La cámara de video me separaba de cierta manera, y sin embargo, el hecho de haber documentado todo el curso incluí mi visión a través de mi manejo tan precario de la cámara y mi voz (que nunca pretendió simular objetividad con el silencio), hicieron que el material audio/visual documentado se convierta en la investigación misma.

Por una parte, de esta documentación salió el material de análisis más importante en torno a la significación de la fotografía por parte de los/as alumnos/as así como el cuestionamiento en torno al tema de la representación de la 'ceguera'. Pero por otro lado, la documentación realizada me permitió analizar la actuación de los/as participantes del curso y mi propia actuación en este análisis. Sin considerar que lo documentado es 'la realidad', su diferencia con las entrevistas que realizo escribiendo en el momento, es que la selección de la información de mis anotaciones es mayor a la que podría controlar en una grabación audiovisual.

Cuando concluimos el curso de fotografía dediqué mucho tiempo al visionado del material documentado y llegué a analizarme a mi misma como una actora social representante del oculo-centrismo. El visionado del material documentado fue una especie de espejo, los movimientos de cámara me señalaron la posición que tuve frente a las personas y mis intereses, escuchar mis preguntas y comentarios me reveló la manera en que me acercaba al tema. Sin la pretensión de realizar auto etnografía, el hecho de verme como actora social me permitió replantear el análisis, prestando mayor atención a las tensiones existentes entre el oculo-centrismo y la visualidad alterna que la investigación propone.

En el proceso de rodaje por otro lado, existieron reflexiones importantes en torno a las relaciones de poder existentes entre investigadora y participantes del curso de fotografía. Cumpliendo con los pasos éticos para el rodaje del documental, antes de iniciarlo, expliqué a los/as participantes del curso cuál era la investigación y cómo sería la documentación audiovisual, pidiéndoles firmar una autorización para ser filmados/as durante el curso (Rabiger, 2004: 272). Aún con ello, fue complejo el manejo transparente de la situación de rodaje. En algunas ocasiones, a pesar de que ellos/as sabían que eran filmados/as, me demostraron que la conciencia de ello no tenía por qué ser permanente y aún de haberlo sido, existe una gran diferencia entre ser normovisual y ver que una cámara nos encuadra de cierta manera y no verlo. En este sentido, no existió control de su parte sobre las imágenes que yo iba produciendo, y ello implicó una relación de poder en la que yo tenía ventaja. Al respecto de las representaciones visuales en las que el/la fotógrafo/a tiene ventaja de poder sobre las personas que fotografía,

Schonberg y Bourgois dicen que “[e]s mucho más fácil disparar hacia abajo que hacerlo hacia arriba” (2006:4). Con esta cita no quiero decir que las personas con quienes trabajé se encuentren por debajo de mí, más bien quiero explicitar una conciencia del poder que tuve en mi manejo de la cámara. Creo que la conciencia de esta afirmación debe implicar tomar en cuenta que un papel firmado con la autorización no concluye la negociación ética sobre la representación visual de las personas y es necesaria la búsqueda de un diálogo y negociación posteriores. Me referiré más a esta negociación a continuación.

Posproducción del documental: montaje, tratamiento y ‘audio/visionados’

En este acápite me referiré a algunos aspectos de posproducción relacionados con la estructura final de guión y el montaje, que me ayudaron a construir el documental final de esta investigación. Entre estas cuestiones de constitución de la estructura de guión final fue imprescindible la decisión de optar por una determinada voz de narración. Inicialmente, me referiré a la importancia de ésta y a otros aspectos ligados al montaje en este documental, cuya diversidad de público conlleva a varios cuestionamientos. Relacionaré todo ello a algunos ‘audio/visionados’ de los primeros cortes del documental que realizamos junto a los participantes del documental y algunos compañeros que trabajan en el campo audiovisual.

En el caso de este documental mi forma de negociación con las personas representadas en torno a su representación fue emplear como narradora del documental una voz proveniente del programa *Text Aload*, el cual es empleado por las personas con ‘ceguera/baja visión’ para convertir textos a audio. Sumé el empleo de esa voz a la técnica de la audiodescripción (AUDESC), sistema formulado en la década de los años setenta por Gregory Frazier en la Universidad de San Francisco, para el acceso de cualquier mensaje visual a las personas con ‘ceguera/baja visión’ (Audiodescripción, s/f). La audiodescripción es trabajada de gran manera por la Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE) y consiste en la descripción sonora de las imágenes visuales inaccesibles. Cuando decidí realizar un documental sobre esta investi-

gación, uno de los desafíos fue encontrar la manera en que un producto de este tipo pueda ser accesible para las personas representadas en él. Incluso en cierto momento junto a un amigo artista, David Jara, pensamos en hacer una instalación táctil.

Más allá de una cuestión de estilo o apoyo de la narrativa en esta voz, estas decisiones tuvieron que ver con la construcción del guión en cuanto a la audiencia del documental. En cuanto a la decisión de la audiencia, pensé que aunque me interesaba que este tema sea conocido por personas normovisuales para cuestionarles su normatividad, también quería que personas con ‘ceguera/baja visión’ se pregunten sobre el tema y sobre todo que los/as propios/as participantes del documental puedan acceder al mismo pues así podrían darme críticas o sugerencias sobre la manera en que los representé. De esta forma, pensé en usar en ciertos momentos del documental la audiodescripción y para ello emplear una voz narradora proveniente del *Text Aloud*. El uso de este programa además, llevaría a las personas normovisuales a aprender más de la cotidianidad de las personas con ‘ceguera/baja visión’, ya que comúnmente son desconocidas las tecnologías mediante las cuales acceden a la información.

Los momentos elegidos para que la voz narre la historia y alguna que otra descripción de espacios, acciones y fotografías, me sirvieron para armar la estructura del guión. Por otro lado, fue esencial decidir de qué manera la voz narradora estaría presente en el documental. Una película para personas con ‘ceguera/baja visión’ tendría que ser audiodescriptiva a lo largo de todo su desarrollo o trabajar con detalle la manera de emplear el sonido. En el caso de este documental, empleé la voz narradora en ciertos momentos claves en la estructura del guión y empleé el trabajo en sonido para ambientar los espacios dando a entender los cambios que suceden en el documental. Establecí que lo fundamental era expresar el tema de la fotografía y la manera en que cobra significados para las personas con ‘ceguera/baja visión’. Así que, aunque no todo el documental es audiodescrito, dos fotografías por personaje son descritas mientras se ve la pantalla negra y una fotografía mía concluye el documental.

Mediante los ‘audiovisionados’ llevados a cabo con compañeros/as de la maestría de antropología visual y la profesora de fotografía de este proyecto, reconocí que para las personas normovisuales la audiodescripción de las fotografías fue una de las cualidades del documental, pues las llevó a cuestionarse sobre la manera en que las personas con ‘ceguera/baja visión’ construirían imágenes a partir del lenguaje y a enfrentarse al vacío de la pantalla negra para acceder a imágenes. Esta estrategia fue empleada tanto para el acceso de las personas con ‘ceguera/baja visión’ a las imágenes, como para sugerir una experimentación en la audiencia en torno a uno de los hallazgos más importantes en la investigación, relacionado al acceso al mundo visual a través de la fotografía y la importancia del lenguaje. En cuanto a la decisión de presentar audiodescripciones de fotografías con pantalla negra, aún cuando en el documental enfatizo las graduaciones de visión en contraposición a la noción de oscuridad en la experiencia de la ceguera pues una pantalla negra, según observé en los visionados, llevó a muchas personas normovisuales a cerrar los ojos y comprender que debían seguir el juego de imaginar las fotografías descritas. A continuación de las descripciones, las fotografías se ven por un pequeño momento señalado con el audio de un *click* de disparo, y de esta forma se establece un juego entre imaginar y querer coincidir con las imágenes visuales, en el caso de las personas normovisuales. Un juego que además podría llevar a la audiencia normovisual a cuestionarse sobre la imposibilidad de la objetividad en torno a las imágenes visuales.

En medio de esta construcción audio/visual y audio/descriptiva, me enfrenté con algunas interrogantes en torno al montaje. Si bien en gran parte del documental empleo testimonios de entrevistas, en algunos momentos los diálogos de las entrevistas no corresponden a las imágenes expuestas. Este tipo de montaje me planteó cuestionamientos sobre la manera en que se construye la narrativa audiovisual. Para no valerse de descripción y diálogo, en cine se busca supeditar ambos a la acción dramática narrada a través de imágenes, estableciendo un dinamismo visual (Sánchez-Escalonilla, 2002: 32). Además, desde el cine y el documental existen posiciones en torno al acoplamiento audiovisual que proponen su necesaria construcción autónoma en la producción o la importancia

del efecto de simultaneidad (Chion, 1999:276). En este documental, la problemática no es la fidelidad de la imagen con el audio, sino el desafío de realizar un documental para ambas audiencias (normovisuales y personas con ‘ceguera/baja visión’), cuando en una narrativa audiovisual convencional la temporalidad, espacio y discurso, son canalizados de cierta manera. Acepto mis propias limitaciones en este primer producto audio/visual para ambas audiencias, mostrando que efectivamente el sonido y las descripciones para las personas con ‘ceguera/baja visión’ no son completas y las imágenes para las personas normovisuales tampoco. Me refiero a que la debilidad de las informaciones incompletas otorga oportunidad de mayores interpretaciones para los públicos y sobretodo enfrenta a las personas a sus propias limitaciones y las de la otra audiencia a quien va dirigida el documental.

Todos estos temas referidos a la importancia del sonido y de la voz narradora y los dilemas del montaje, formaron parte de una etapa en la cual finalicé la estructura del documental. Ya con un tercer corte, pulí el guión final del documental tomando en cuenta las opiniones de algunas personas que lo vieron y/o escucharon. Antes de desarrollar el tratamiento del documental por escenas, en este punto, presentaré la idea central y los personajes.

La idea central de este documental es expresar la significación que la fotografía tiene para personas con ‘ceguera/baja visión’ y la posición desde la cual la practican, tomando en cuenta que tienen una particular manera de vivir sus cuerpos en relación a la norma que los cataloga como ‘ciegos’. Para ello me basé en tres personajes, dividiendo así el documental en tres partes correspondientes a la historia de cada uno de ellos. Mi pretensión es señalar el oculoctrismo en los/as espectadores/as y abrirles interés hacia la obra fotográfica de personas con ‘ceguera/baja visión’, no como un exotismo o un mensaje de motivación, sino como obra valedera que lleve a cuestionar la comprensión convencional de la imagen. La selección de los personajes del documental fue muy importante, pues me permitió concretar ciertos aspectos del análisis. Aunque la participación de todos/as los/as alumnos/as fue importante en el curso, tres personas expresaron más sus posturas y se mostraron interesados por la fotografía. Esta selección también implicó reflexionar en tor-

no a la representación que construiría de las personas con ‘ceguera/baja visión’ como activas, críticas y propositivas. La imposición que hicimos Fernanda y yo desde un oculocentrismo, se expresó en el material documentado a través de un papel pasivo en los/as alumnos/as, que si bien estaban aprendiendo de la profesora, en ciertas ocasiones parecían cohibidos/as para expresarse. Por ello, realicé una selección de los momentos en los que participaron con más énfasis, pues aunque podrían haber tenido un papel pasivo en parte del curso, tenían mucho que decir. La selección de personajes clave, implica tener una agenda clara en torno a la representación y en este sentido, a veces es necesario dejar de lado otras experiencias, cuestión que debe ser presentada a las personas que colaboran con su tiempo en la realización del documental. Por otro lado, seleccioné a tres personajes que tenían posturas totalmente distintas.

Javier Serrano: Artista plástico desde antes de perder la visión. Su manera de comprender la fotografía fue interpretada a través de un enlace espiritual, aún cuando en la práctica sus movimientos técnicos eran bastante sensoriales.

Cristian Salinas: Fue uno de los alumnos que esclarecía la situación de las personas con ‘ceguera/baja visión’ en el contexto oculocéntrico, siendo crítico incluso en relación a la clase de fotografía y mi forma de abordar la investigación. Esta su postura me revelaba constantemente mi propia ceguera.

Lenin Carrera: Fue uno de los alumnos que dominaba mejor la cámara fotográfica y los movimientos para tomarla, estaba constantemente participando de la clase y tenía una manera muy crítica de analizar la realidad de las personas con ‘ceguera/baja visión’. Su racionalismo se contrastaba mucho con los otros casos. Lenin con cierto grado visual podía reconocer claramente las imágenes visuales en alto contraste.

Carmen: La narradora del programa *Text Aloud*, podría considerarse un personaje más, que por su carácter tecnológico me otorgó una autoridad para hablar de lo objetivo aún cuando pudiera realizar descripciones de imágenes cargadas de una visión subjetiva. El programa *Text Aloud* tiene distintas voces de personas españolas y latinas. Al principio empleé la voz de Jorge, español, pues el entonces encargado de la Biblio-

teca para ciegos de la UPS me dijo que esta voz era la más solicitada por su claridad de su voz. Lenin Carrera después de hacer el ‘audio/visionado’ del documental me dijo que no le gustaba que tenga voz española. Hice la prueba entonces con Esperanza (voz mexicana) y Diego (voz argentina), sin embargo, las entonaciones eran menos comprensibles. Me decidí por Carmen por la claridad y calma de su pronunciación. Al finalizar el documental Carmen rompe de cierta manera la objetividad pretendida permitiéndome expresar mi interpretación de esta investigación con un juego entre lo objetivo y subjetivo.

Y tú ¿qué ves?

PANTALLA NEGRA – VOZ DE CARMEN SEGUIDA DE TEXTO

Carmen describe el título del documental que seguidamente es visto de manera textual: Y tú ¿qué ves? Luego da algunas instrucciones para ver y escuchar el documental.

EXT. ECOVIA 6 DE DICIEMBRE – DÍA

Planos generales de Javier dirigiéndose hacia la universidad desde la ecovía. Se escucha el semáforo para personas con ‘ceguera/baja visión’ y su bastón en la calle. Mientras tanto Carmen explica cuándo comenzaron las clases de fotografía, quién fue la profesora, quiénes los/as participantes y la investigadora y camarógrafa.

INT. AULA FLACSO – DÍA

Plano general de María Fernanda y los/as participantes. Ella se presenta y Cristian le sugiere que les pregunte sus niveles de visión.

¿Cómo ves?

PANTALLA NEGRA – VOZ DE CARMEN SEGUIDA DE TEXTO

Carmen describe el título de esta parte del documental que seguidamente es visto de manera textual: ¿Cómo ves?

EXT. JARDIN – DÍA

Mediante un efecto visual se muestra una interpretación de la subjetiva de Javier, mientras él explica su nivel visual. Luego Carmen presenta este personaje. Existe música que ambienta el efecto.

INT. FERIA MENDEZ – DÍA

Primer plano de Javier ordenando fotografías que expone en una feria artística de Santiago de Méndez. Luego hay un paneo de las fotografías

colocadas en exposición. Mientras tanto Carmen explica que Javier fue invitado a esta feria y además pintó en escena.

EXT. PLAZA MENDEZ – DÍA

Planos generales de Javier tomando fotografías en la fuente de la plaza de Santiago de Méndez. Mientras tanto explica cómo siente aquello que fotografía.

INT. FERIA MENDEZ/CASA DE LA CULTURA – DÍA

Javier pinta en escena en la feria de Santiago de Méndez y luego se montan imágenes en la Casa de la cultura ecuatoriana donde también pinta en escena. Mientras tanto comienza a explicar su relación con lo visual a través de la pintura y la fotografía.

INT. OFICINA JAVIER – DÍA

Planos medios de entrevista a Javier. Él explica que está ligado al mundo visual y me pregunta sobre la fotografía de la mujer en la plaza grande.

PANTALLA NEGRA – VOZ DE CARMEN SEGUIDA DE FOTOGRAFÍA

Carmen audiodescribe la fotografía de la mujer de la plaza grande. Luego se escucha un *click* y se ve la fotografía por unos segundos.

INT. OFICINA JAVIER – DÍA

Plano medio de Javier. Explica que a través de las fotografías revive y recrea el momento de la toma fotográfica.

PANTALLA NEGRA – VOZ DE CARMEN SEGUIDA DE FOTOGRAFÍA

Carmen audiodescribe una fotografía en la cual se ve el sol y la mano de Javier. Luego se escucha un *click* y se ve la fotografía por unos segundos.

INT. AULA FLACSO – DÍA

En clases, primeros planos de Cristian tocando la cámara de María Fernanda, quien le explica las partes de la cámara. Mientras tanto Carmen explica los temas que María Fernanda enseñó en las clases.

EXT. JARDIN FLACSO – DÍA

Planos generales de Lenin tomando retratos a Javier, haciéndole preguntas. Mientras tanto, Carmen termina la anterior explicación sobre los temas tratados en clase.

¿Cómo te ves y cómo te ven?

PANTALLA NEGRA – VOZ DE CARMEN SEGUIDA DE TEXTO

Carmen describe el título de esta parte del documental que seguidamente es visto de manera textual: ¿Cómo te ves y cómo te ven?

INT. CASA CRISTIAN – DÍA

Mediante un efecto visual se muestra una interpretación de la subjetiva de Cristian, mientras él explica su nivel visual.

EXT. PASAJE CASA CRISTIAN – DÍA

Mientras Cristian continúa explicando su nivel visual, el efecto se acomoda al movimiento de él, quien es visto en primer plano caminando un pasaje. Luego Carmen presenta este personaje. Existe música que ambienta el efecto.

INT. CASA CRISTIAN – DÍA

Planos medios de Cristian, explicando la forma en que asimiló la pérdida de la vista.

EXT. PASAJE CASA CRISTIAN – DÍA

En plano general Cristian camina en el pasaje que lleva a su casa y mientras tanto explica que de niño manejaba bicicleta aún habiendo perdido la vista y que en lugares nuevos se le hacía necesario recorrer previamente el camino.

INT. CASA CRISTIAN – DÍA

En la entrevista Cristian cuenta que la gente en nuestra sociedad da mucha importancia a la visión y piensa que las personas con ‘ceguera/baja visión’ están perdidas. Mientras tanto en plano general se ve a Cristian dirigiéndose hacia un librero y tocándolo.

INT. AULA FLACSO – DÍA

Medio plano de Cristian explicando su autorretrato. Elige uno de varios, explicando que imagina que sus hijos lo ven de esa manera.

PANTALLA NEGRA – VOZ DE CARMEN SEGUIDA DE FOTOGRAFÍA

Carmen audiodescribe el autorretrato fotográfico de Cristian. Luego se escucha un *click* y se ve la fotografía por unos segundos.

INT. AULA FLACSO – DÍA

Medio plano de Cristian explicando que siente curiosidad por saber cómo habrían salido las fotos. Yo le cuento de un fotógrafo ‘ciego’ cubano. Él concluye que hay muchos puntos de vista.

PANTALLA NEGRA – VOZ DE CARMEN SEGUIDA DE FOTOGRAFÍA

Carmen audiodescribe una fotografía tomada por Cristian en la cual se ven niños/as comiendo algodón de azúcar en el parque Carolina. Luego se escucha un *click* y se ve la fotografía por unos segundos.

INT. AULA FLACSO – DÍA

Medio plano de María Fernanda describiendo fotografías de Lenin. Carmen explica este proceso de descripción y cómo Lenin imagina con sus manos las fotos descritas por María Fernanda.

¿Y entonces ves?

PANTALLA NEGRA – VOZ DE CARMEN SEGUIDA DE TEXTO

Carmen describe el título de esta parte del documental que seguidamente es visto de manera textual: ¿Y entonces ves?

INT. HABITACIÓN LENIN – DÍA

Mediante un efecto visual se muestra una interpretación de la subjetiva de Lenin, mientras él explica su nivel visual. Luego Carmen presenta este personaje. Existe música que ambienta el efecto.

EXT. PARQUE – DÍA

Plano general de Lenin caminando hacia el parque mientras explica que de niño jugaba allí. Pregunta sobre un tubo. Plano frontal del tubo a través del cual pasan niños/as jugando.

INT. AULA FLACSO – DÍA

Medio plano de Lenin explicando los objetos que fotografió para sus autorretratos y la importancia de realizarlos él mismo.

INT. HABITACIÓN LENIN – DÍA

Medio plano de las manos de Lenin mostrando fotografías que tomó del fuego y explicando cómo las tomó.

PANTALLA NEGRA – VOZ DE CARMEN SEGUIDA DE FOTOGRAFÍA

Carmen audiodescribe una fotografía de Lenin sobre el fuego. Luego se escucha un *click* y se ve la fotografía por unos segundos.

INT. HABITACION LENIN – DÍA

Lenin muestra una camiseta en la cual está estampada una fotografía del fuego y explica que uno/a ve lo que quiere ver. Enseguida en medio plano, explica que la fotografía tomada por personas ‘invidentes’ cobra

sentido a través de la comprensión del metalenguaje.

PANTALLA NEGRA – VOZ DE CARMEN SEGUIDA DE FOTOGRAFÍA

Carmen audiodescribe una fotografía de Lenin tomada a través de unas rejillas en la plaza grande. Luego se escucha un *click* y se ve la fotografía por unos segundos.

¿Qué es lo que vemos y qué es lo que no...?

PANTALLA NEGRA – VOZ DE CARMEN SEGUIDA DE TEXTO

Carmen describe el título de esta parte del documental que seguidamente es visto de manera textual: ¿Qué es lo que vemos y qué es lo que no...?

PANTALLA NEGRA – VOZ DE CARMEN SEGUIDA DE FOTOGRAFÍA

Carmen audiodescribe una fotografía sobre un vendedor de burbujas tomada por Violeta, como parte de un taller de Percepción No Visual dictado por el fotógrafo mexicano Gerardo Nigenda. Luego se escucha un *click* y se ve la fotografía por unos segundos. Carmen explica que la coincidencia entre una burbuja y el ojo de la persona retratada en la fotografía, fue para Violeta un mensaje mediante el cual podía ver a través de lo invisible. Explica la percepción sensorial del momento de la toma fotográfica y los aprendizajes de la investigación y el documental para Violeta: hoy a través del documental conoció su mirada y a través de la investigación su propia ceguera.

Habiendo desarrollado la forma en que construí el documental, quiero recalcar que el trabajo de edición refleja con mucho más énfasis que la escritura, la manera en que el/la investigador/a aísla y construye la realidad que representa. En este sentido, de ninguna manera pretendo mostrar ‘la realidad’ tal cual sucedió, sino mi interpretación a partir de un diálogo con los personajes. Si bien, no me basé en ningún modelo antropológico desde el cual realizar el documental (prácticamente agarré la cámara para ver qué sucedería), este trabajo podría coincidir con algunos modelos propuestos por Ardèvol (1994): el reflexivo y el deconstructivo. La compatibilidad con el cine reflexivo tiene que ver con la explicitación de la presencia y posición de la autora y con el cine deconstructivo porque éste persigue develar la ficción de la representación

y de la realidad social (Ardèvol, 1994:128). Si bien, en el documental de esta tesis no muestro el proceso de realización del mismo documental, me parece que la confrontación de pensamientos entre los personajes y el mío como investigadora y camarógrafa, podría reflejar el proceso de construcción del conocimiento a partir de una autocrítica en torno al hecho determinante de formar parte de uno u otro grupo social.

Finalizo este acápite refiriéndome a la importancia de la realización del documental en el mismo análisis antropológico de esta tesis. El rodaje, la realización del guión y la edición misma, me permitieron sistematizar con mayor claridad la información que analicé textualmente. Precisé sin embargo, olvidar por un momento que existía un producto textual de la investigación, para pensar el documental de manera autónoma, intentando que en poco tiempo y de manera sencilla y fluida, puedan ser expresados conceptos teóricamente más complejos como oclocentrismo, la asociación de los sentidos en la experiencia fotográfica y la ruptura de norma en la fotografía realizada por personas con ‘ceguera/baja visión’.

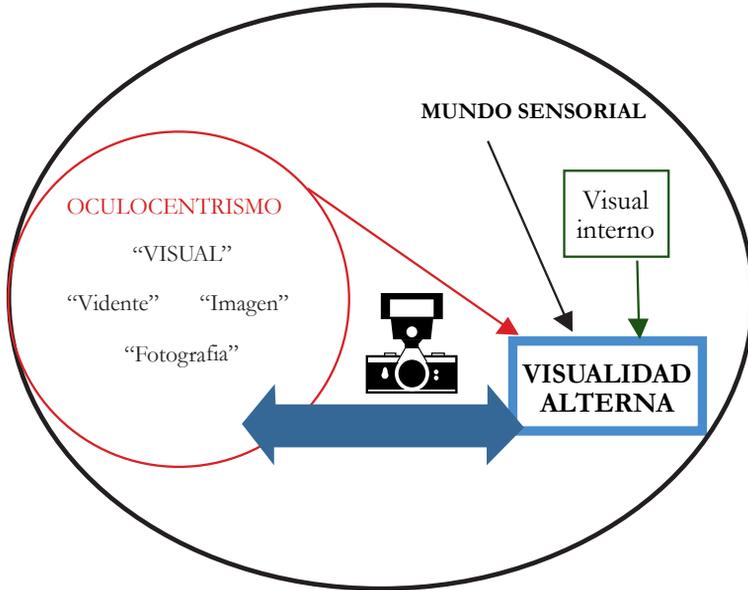
CAPÍTULO II

OCULOCENTRISMO Y VISUALIDAD ALTERNA EN LA FOTOGRAFÍA DE PERSONAS CON 'CEGUERA/BAJA VISIÓN' EN QUITO

Categorías de análisis surgidas en la investigación

Si bien en mi primera etapa de interpretación (ver Diagrama N.º 1), los conceptos emergentes giraban en torno a la posibilidad de una visualidad alterna, en el análisis final la significación de la práctica fotográfica de personas con 'ceguera/baja visión' consolidó sentido en la relación y tensión de ésta con el oculo-centrismo (ver Diagrama N.º 2). Desarrollaré esta relación a lo largo de este capítulo, considerando que no es posible aislar un grupo social del contexto oculocéntrico y que existe una cotidiana y constante interacción entre las personas catalogadas como 'ciegas' y las personas normovisuales. A la vez me parece necesario considerar que estas relaciones hacen que el oculo-centrismo también tenga matices.

Diagrama N.º 2 Categorías de análisis en la investigación



Fuente: Violeta Montellano Loredó (2010)

En el anterior Diagrama N.º 2, cuando me refiero a mundo sensorial quiero señalar aquella totalidad sensorial a través de la cual las personas tenemos una relación con el mundo, considerando que la manera en que conceptualicemos esta experiencia depende del grupo social. A mediados del siglo pasado, Merleau-Ponty realizó una crítica al pensamiento cartesiano que desde el siglo XVII imperó en sociedades ‘occidentales’, estableciendo la dicotomía cuerpo/razón en la cual tenía superioridad la razón. Desde la fenomenología, se propuso concebir al sujeto de manera inseparable con el mundo a través de su corporalidad: un “ser-en-el-mundo” (Citro, 2009: 46-47). Este giro en la comprensión de la relación sujeto-mundo y cuerpo-mente, implica que el proceso corporalidad-significación es continuo y sentido de distinta manera en

diferentes contextos. No es una regla universal la existencia de cinco sentidos, la importancia del sentido de la vista en la vida de los/as seres humanos/as y el hecho de que la fotografía se comprenda como una tecnología al servicio del sentido de la vista concebido de manera aislada con respecto a los otros sentidos. El oculoctrismo además, se entreteteje con otras jerarquías sensoriales sobretodo con la importancia que se otorga al sentido del oído a través de la oralidad.

Dentro de ese mundo sensorial, en el Diagrama N.º 2, ilustro la manera en que el oculoctrismo define sus campos de acción (qué es lo visual, qué es imagen y qué es fotografía) y define a los/as individuos en sí (quién es vidente). La visualidad alterna se nutre de aquello que le sirve del oculoctrismo y lo conjuga a una particular construcción de imágenes: a través de la experiencia particular de las personas con ‘ceguera/baja visión’ en el mundo sensorial y la vivencia de un visual interno. En este contexto, la práctica fotográfica es una expresión de una visualidad alterna de las personas con ‘ceguera/baja visión’, quienes reinterpretan una tecnología visual proveniente de la hegemonía y con ello redefinen la concepción de visualidad y ceguera por parte de las personas catalogadas con ‘ceguera/baja visión’.

En el primer punto, desarrollaré la manera en que el contexto oculoctrista determina qué es lo visual y lo no visual, mostrando a la vez lo que supera esta definición. En el segundo punto, me referiré a la práctica fotográfica de personas con ‘ceguera/baja visión’ en Quito, comprendiéndola como resultado de una visualidad alterna explicando la manera en que se construyen imágenes, el proceso de la toma fotográfica, la manera de acceder al resultado de ésta y la transgresión que esta fotografía hace de la norma establecida.

Contexto oculoctrónico en Quito

La construcción histórica del sentido de la vista como el de mayor jerarquía en ‘occidente’, ya fue desarrollada en la introducción de esta tesis. Ecuador con sus características culturales internas, heredó ciertos rasgos de ‘occidente’ y en el contexto actual, el oculoctrismo es vivido cotidianamente y su carácter biológico y cultural no son cuestiones que podrían debatir su jerarquía.

Qué es ver según el oculoctrismo

La manera oculoctrónica en que es empleado el sentido de la vista, expresa la concepción de realidad y los/as sujetos/as en las sociedades en las cuales impera. La biomedicina se basa en la tendencia hacia la separación de los órganos en el cuerpo y en este sentido, bajo el sentido común en estas sociedades, cada uno de los sentidos es independiente de los otros. Por otro lado, la comprensión positivista de la realidad que el discurso científico ha fundado, reduce la visibilidad a lo captado por el ojo externo como si se tratase de una ventana a la realidad. Estas cuestiones hacen que el uso del sentido de la vista sea bastante reducido. Si bien la vista es “activa, móvil, selectiva, exploradora del paisaje visual, se despliega a voluntad para ir a lo lejos en busca de un detalle o volver a la cercanía” (Le Breton, 2007:52), en un contexto en el que el tiempo exige productividad, experimentamos solamente la superficie del espacio. La concepción de productividad además, como decía Lenin Carrera, determina qué cuerpos sirven o no (Entrevista 2 a L., 2010). Finalmente, el sentido de la vista que permite percepción a distancia, es empleado en un contexto de individualismo como la distancia entre los cuerpos.

Los cuerpos están rígidos por el oculoctrismo en estas sociedades y como decía Cristian Salinas, en este contexto perder la vista es lo peor que podría ocurrirle a una persona: “no se concibe sin ver... se muere... se mata” (Entrevista 2 a C., 2010). Sin ánimo de justificarlo, los cuerpos internalizaron la jerarquía de este canal sensorial. La importancia que tiene la vista en la experiencia del tiempo y espacio de los cuerpos en un contexto oculoctrónico, puede ser analizada revisando por ejemplo los métodos de tortura que ciertos regímenes políticos usaron y usan. Un ejemplo de ello se presenta en el documental llamado *Bajo la capucha: Un viaje extremo de la tortura* (2008), el cual comienza con los relatos de presos políticos en Irak que recuerdan el sentimiento de vulnerabilidad y perdición que tenían al ser sometidos a una capucha oscura y ser trasladados así a espacios donde eran torturados por soldados/as norteamericanos/as.

La superioridad del sentido de la vista en este contexto, determina el ‘ver para creer’. Esta concepción del sentido de la vista sin embargo,

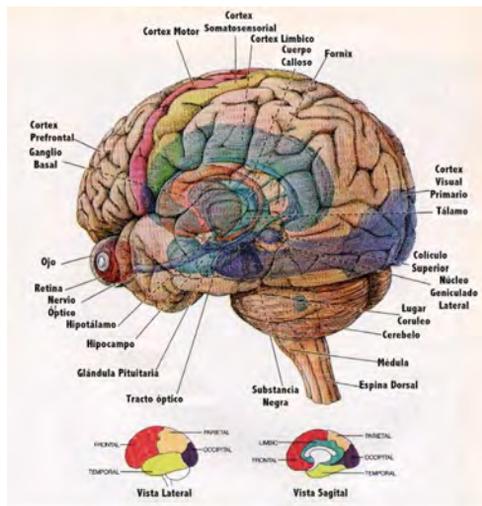
es un mito, pues existe una fisiología compleja (ver Imagen N.º 1). Los canales sensoriales que nos permiten conocer el mundo en primer lugar lo hacen pedazos:

El ojo que toma esos fragmentos de luz a su vez los pulveriza. El cristalino desvía los rayos que lo atraviesan y enseguida la retina fractura la energía lumínica en moléculas de pigmento, repartidas a su vez en brevísimas señales eléctricas. La retina dista mucho de ser un mapa de píxeles: es un manto con seis o siete capas de células conectadas entre sí —en serie, en paralelo, en convergencia, en divergencia— cuyas últimas prolongaciones forman el nervio óptico que entra en el cráneo por detrás de la órbita. Las vías nerviosas se bifurcan y se vuelven a bifurcar, mezclando el mundo una y otra vez, atomizándolo. La cosa no termina en la corteza occipital, y los pedazos infinitesimales de mundo que cada pequeña célula alberga viajan a toda velocidad por amplias redes tisulares hacia la cabeza entera, para mezclarse con los fragmentos sin número procedentes de otras distintas formas de desbaratar la realidad: las partículas auditivas y las migajas gustativas, los pedazos olfatorios y táctiles, los átomos del lenguaje que brincan por todos lados y los trocitos de universo que proponen las ideas (Ortiz, 1999:13).

Si toda esta fragmentación se realiza con el sentido de la vista, la visión es la aglutinación final de los fragmentos provenientes de distintos lugares. Con explicación del anterior extracto, Ortiz concluye que “[l]a vista no es la visión. La primera es el cincel, una herramienta, la segunda, el busto terminado” (1999: 15). De esta manera, cuando el sentido de la vista está ausente, la visión queda intacta y la mente da privilegio a otros canales sensoriales de entrada para su funcionamiento.

A pesar de la explicación fisiológica sobre el proceso complejo de la visión, ésta es catalogada convencionalmente a partir del funcionamiento del ojo externo. Los ojos representan la visión y es a través de la mirada y su movilidad que activamos sus características frente a los/as otros/as. La mirada es una manera de acercarnos a las cosas a través de la distancia y también de posarnos en ellas y poseerlas. De esta forma, el sentido de la vista, los ojos y la mirada, constituyen la visión desde el pensamiento hegemónico en la cotidianidad.

Imagen N.º 1 Cerebro y conexiones visuales



Fuente: Novoa (2010)

Por otro lado, no es solamente el sentido de la vista el que atraviesa este proceso de fragmentación e interpretación fisiológica. La función del sistema nervioso y de los órganos sensoriales es eliminativa, es decir que si bien podríamos acceder a cada instante a la percepción infinita de todas las cosas que suceden en el universo, seleccionamos probabilidades de la realidad que son útiles para la supervivencia biológica (Huxley, 2009). En este sentido, algunos estudios antropológicos sobre percepción en estados alterados de conciencia, muestran cómo se da la entrada hacia otras realidades y cómo algunas sociedades consideran que la realidad cotidiana ‘visible’ no es la verdadera realidad:

Los shuar creen que los determinantes de la vida y de la muerte son normalmente fuerzas invisibles que pueden ser vistas y utilizadas sólo con la ayuda de drogas alucinógenas. La vida ordinaria, del despierto, es considerada explícitamente como “falsa” o “una mentira”, y se cree firmemente que la verdad acerca de la causalidad

hay que encontrarla entrando en el mundo sobrenatural, o lo que los shuar consideran como el “verdadero” mundo, porque ellos piensan que los acontecimientos que suceden dentro de ese mundo están debajo, y son la base de muchas manifestaciones de superficie y misterios de la vida ordinaria (Harner, 1978: 125).

No solamente el proceso fisiológico es complejo sino la manera social en que seleccionamos e interpretamos lo visto, constituyendo una visión del mundo. Un indígena shuar no ve de la misma manera un sendero en la amazonía que una quiteña citadina. El sentido de la vista resulta de un aprendizaje. Un bebé no discrimina visualmente las cosas en el mundo habiendo nacido apenas. De la misma manera una persona que nació con ‘ceguera’ y es operada después de haber experimentado el mundo a través de sus otros sentidos durante años, precisa un tiempo de codificación para distinguir visualmente las cosas aún cuando ya tenga los conceptos en su mente, pues inicialmente se le presentará un montón de colores y formas sin sentido (Le Breton, 2007).

Con el desarrollo del cine y la fotografía, durante algún tiempo el etnocentrismo ‘occidental’ creyó que las sociedades que no comprendían los contenidos de sus imágenes eran inferiores, por no coincidir con lo que consideraron una visualidad universal. Aún en la misma historia ‘occidental’ lo considerado como visible cambió dependiendo de los paradigmas imperantes. En el siglo XV por ejemplo, no eran absurdos los testimonios de personas que afirmaban haber visto con sus propios ojos la acción de brujas, ángeles o demonios (Le Breton, 2007: 74-75). El pasado de ‘supersticiones’ ha sido dejado en el olvido como una época de oscurantismo que se supera tras el iluminismo del desarrollo de las ciencias.

El oculoctrismo actual determina que el ver es un hecho biológico del ojo externo que capta la realidad visual externa, aún cuando la visión atraviesa un proceso cerebral y sensorial más complejo. Irónicamente esta determinación es una construcción social que proviene de procesos históricos en ciertas sociedades. El oculoctrismo naturaliza la definición del ver, respondiendo a determinado paradigma biomédico en un contexto económico particular.

Qué es ceguera según el oculoctrismo

En este acápite me referiré a la manera convencional en que se considera la ceguera de manera homogénea como la oposición al concepto anteriormente definido del ‘ver’; las definiciones biomédicas que señalan las graduaciones que existen en esta diversidad funcional; y la manera en que las mismas personas con ‘ceguera/baja visión’ reproducen la hegemonía visual o la desafían.

Tomando en cuenta la definición oculoctrónica sobre el sentido de la vista a partir del órgano externo, una de las formas de definir desde el oculoctrismo a una persona ‘ciega’ es a través de características externas en sus ojos diferentes a la norma hegemónica. Como me contó Rita Villagómez, cuando perdió la vista por una retinopatía diabética cuya proliferación progresaba geométricamente:

R: Yo creo que nadie se daba cuenta, o sea, en la universidad no se daba cuenta nadie. Porque yo nunca, o sea yo siempre he tenido los ojos externamente bien ¿no?, aunque por dentro estén hecho pedazos pero externamente no he tenido mayor problema, entonces nadie se daba cuenta, incluso yo creo que en mi casa no me creían lo que era (Entrevista 2 a R., 2010).

Los ojos de Rita sin ninguna coloración en el iris distinta a la normada y con el volumen común de los ojos ‘que ven’, parecen no atravesar problemas de ‘ceguera’. Pero es el movimiento de los ojos y la mirada que revelan la ‘ceguera/baja visión’ a las personas normovisuales. Como dijo Rita en otra ocasión: “los ojos del ciego, es como que no tienen luz! se nota que no ven hacia ningún lado” (Notas de campo, 2009). La vitalidad de una mirada en la cual los ojos se mueven con un sentido socialmente normado otorga esa ‘luz’, mientras que su falta de dirección hace que sean comprendidos incluso como insensibles. La ‘ceguera/baja visión’ es definida a partir del sentido de la vista representado por la exterioridad de los ojos, definición que ejemplifica Rita, pero que atraviesan también otras personas con ‘ceguera/baja visión’. El estigma en los ojos externos en algunas experiencias podría intentar ser ocultado con los lentes, relacionándolo además a una estética normada. Si

bien, existe la necesidad de usar lentes en algunos casos, en otros este uso es solamente estético.

Ante la hegemonía que define el sentido de la vista, ‘los/as ciegos/as’ son considerados de manera homogénea como personas que no ven. Sin embargo, incluso la definición biomédica, que podría homogeneizar la experiencia de la ceguera, señala la existencia de una diversidad de graduaciones en las experiencias sensoriales en las personas con ‘ceguera/baja visión’, que socialmente establecen cierta valoración dentro de esta misma población.

La agudeza visual normal definida por la biomedicina, es de 10/10 y los límites del campo visual son 90° en la parte externa o temporal, 60° en la interna o nasal, 50° en la parte superior y 70° en la inferior. En este sentido, según la OMS, una persona con ‘baja visión’ es definida como quien tiene “en su mejor ojo una agudeza visual de 3/10 hasta visión luz y/o un campo visual menor o igual a 20 grados, pero que usa o es potencialmente capaz de usar su visión para la planificación o ejecución de una tarea” (Mon, 2010). Dentro de esta definición, las distintas patologías también afectan en la diversidad de formas de experimentar ‘baja visión’. La degeneración macular es la pérdida de la visión central y a través de una visión periférica es posible la identificación de objetos. La retinopatía diabética produce borrosidad central generalizada aunque pueden existir zonas de visión intacta. El desprendimiento de retina produce una sombra oscura por debajo o encima del campo central. El glaucoma es el daño en el tejido ocular y produce una pequeña zona central de visión similar a un túnel. La retinosis pigmentaria afecta al tejido retiniano y es similar a una visión nocturna en túnel. Las cataratas son la opacificación del cristalino que produce una pérdida general de la visión del detalle (Recoletos visión, s/f). Finalmente, la ‘ceguera’ es definida biomédicamente como la visión cero o la percepción mínima de luz, mientras que la ‘ceguera absoluta’ implica indiferenciación entre luz y oscuridad.

En un contexto social oculocéntrico, el hecho de ser una persona con ‘baja/visión’ tiene implicancias en las relaciones con las personas que tienen ‘ceguera’. Una persona con ‘baja visión’ dependiendo de su patología puede o no usar bastón y de ser que lo use, se moviliza

de manera más rápida que las personas con ‘ceguera total’. Con un nivel mínimo del sentido de la vista, accede a experiencias normadas de visualidad como las imágenes visuales y en este sentido, tiene la legitimidad de describirlas a las personas con ‘ceguera’. Pude comprender esto después de la primera práctica fotográfica realizada, cuando para la elección de fotografías Rita y Alex, ambos ‘postvisuales’, nos consultaban a David que tiene ‘baja visión’ y a mí, cuáles eran las mejores fotografías. Compartiendo con David, también me di cuenta de la facilidad de ser guía al lado de una persona con ‘baja visión’ y noté la manera en que se refería a conceptos visuales de manera familiar.

En el caso de las personas ‘postvisuales’, la experiencia de enfrentarse a la ‘ceguera’ después de haber vivido una parte de sus vidas con el sentido de la vista, es un proceso complejo en cuanto a la aceptación de su nueva condición y el nuevo aprendizaje del uso de sus otros sentidos para su desempeño cotidiano. En una entrevista, Rita me contó que cuando comenzó a perder la vista a sus 20 años, quedó paralizada en el espacio, al notar que no diferenciaba el contorno de la grada de una escalinata por la que transitaba cotidianamente. En un acelerado proceso de malos diagnósticos médicos en torno a su retinopatía diabética y una serie de operaciones fallidas, Rita se enfrentó con la ‘ceguera’:

R: En ese tiempo, como te contaba, yo no, primeramente o sea yo no me imaginé tener problemas tan serios de visión. Y según, eee, yo no sabía que había esto de ciegos parciales y ciegos totales, para mí era ciego el que no ve y el que ve y se acabó. Entonces, yo ni imaginarme, usar un bastón pues, jamás! O sea, no me pasaba por la cabeza en ese tiempo, ni mucho menos brailles ni ese tipo de cosas, nunca, nunca. Y a veces yo también digo, si yo me hubiera conocido relacionado con gente no vidente en ese tiempo en que yo veía, tal vez me hubiera dado cuenta de las cosas mejor no? Pero tampoco se me ocurrió. O sea no se te ocurre.

V: ¿No era algo que te pase por la mente?

R: No, no se te pasa por la mente. Entonces, en ese tiempo yo ya usaba gafas pero era por esto no? Porque la luz me afectaba muchísimo y con gafas yo veía. Veía mejor, veía. Y bueno pues como siempre andaba acompañada no sentía la necesidad de ver el bus, el

rótulo del bus no le veía, ya le veía cuando estaba aquí en la nariz, ya cuando ya se pasó. Pero como siempre andaba acompañada me daban viendo el rótulo del bus. O sea no tenía problemas (Entrevista 2 a R., 2010).

En la etapa acelerada en la cual Rita perdió la vista, se adaptó a los problemas que experimentaba en torno a la luz y su desplazamiento en el espacio, sin imaginar el hecho de convertirse en una persona ‘ciega’, que según el extracto de la entrevista, reconocía mediante el uso del bastón y el braille. El bastón dentro de la población con ‘ceguera/baja visión’ es un símbolo muy fuerte que los/as representa y que puede tener varias valoraciones. Existen personas que huyen de su uso, otras a quienes les cuesta comenzar a utilizarlo y otras que lo conciben como su herramienta de independencia. Estas valoraciones tienen que ver con la vivencia específica de ‘ceguera/baja visión’, la pertenencia cultural y la clase social. En el caso de Rita, habiendo vivido hasta sus 20 años con el sentido de la vista, la experiencia del espacio fue nueva, pues anteriormente estaba regida por el contorno que el sentido de la vista hace en la superficie del espacio. Después de acudir a sus últimas opciones biomédicas, Rita asimiló el hecho de haber quedado ‘ciega’ cuando una pareja de personas la nombró como ‘no vidente’:

V: Me habías contado... que tú lo asimilaste cuando estabas en el aeropuerto

R: Ah claro, cuando dijeron “es no vidente”, no? Cuando les oí y claro, no es fácil, aceptar una situación nueva de esa manera. O sea no aceptas pues. Pero ya te digo tu vida, tu vida, en ese tiempo pues ya no veía y yaff, claro. Y entonces ahí fue que yo pasé un tiempo en mi casa. Luego de eso ya me decidí volver a estudiar (Entrevista 2 a R., 2010).

Posteriormente a ese enfrentamiento con la ‘ceguera’, Rita pasó tres años en su casa adaptándose a una nueva forma de vivir y aprendiendo los medios necesarios.

Si bien la vivencia de las personas ‘postvisuales’ es bastante dura cuando se enfrentan a una situación nueva en sus cuerpos, tienen experiencias de visualidad previas, como la memoria visual conceptualizada

en el lenguaje y la escritura, a diferencia de las personas ‘ciegas’ de nacimiento o las personas con ‘baja visión’ cuyo acceso es limitado. En este sentido, las personas ‘ciegas’ de nacimiento se encuentran al margen del oculocentrismo en el que cotidianamente se habla de imágenes visuales, a partir de las cuales se construye la sociedad. Por otro lado, la experiencia cotidiana de las personas nacidas con ‘ceguera’ en relación a la vivencia del espacio y su autoidentificación como ‘ciegos/as’, es distinta a los anteriores casos. Mientras la persona ‘postvisual’ a un principio teme a desplazarse en el espacio sin el sentido de la vista, la persona que nació con ‘ceguera’ aprendió el espacio a partir de otros canales sensoriales. En cuanto al uso del bastón, no se enfrenta al mismo dilema identitario que la persona que enfrenta la ‘ceguera’ a lo largo de su vida.

La *Técnica de Hoover* consiste en el aprendizaje del desplazamiento autónomo y seguro a través del bastón, que tiene características especiales para colaborar en la movilidad: es liviano, delgado, de aluminio y recubierto con material plástico y con punta metálica. El uso del bastón y la orientación para el mismo sin embargo, de gran manera están determinados por las condiciones culturales y económicas de las personas. Emiliana Cáceres, una joven *aymara* boliviana que perdió la vista en su primer año de vida, me contó que cuando vivía en su pueblo andaba sola y sin bastón, recogía leña y ya conocía donde habían árboles y los sentía a través de un palo. Cuando le pregunté porqué migró a la ciudad de La Paz me contestó que debía estudiar y estando en la ciudad tuvo que aprender a usar el bastón por los autos “para rehabilitarse” (Entrevista 1 a E., 2010). En este sentido, el espacio urbano exigió el empleo del bastón y se relacionó con la rehabilitación, noción proveniente de las instituciones que norman la condición de las personas con ‘ceguera/baja visión’ en un determinado contexto social. Por otro lado, Doña Laura Muenala, nacida con ‘ceguera’ y trabajadora informal en las calles de Quito, ante las necesidades económicas que afrontó desde su adolescencia trabajando en comercio informal, aprendió a utilizar el bastón enseñada por otra persona ‘ciega’:

L.M: Lo mejor es que el mismo ciego [...] ayude a otro ciego más que un vidente

V: ¿Más que un vidente?

L.M: Yo prefiero que me enseñe un ciego a caminar [...] íbamos solitos [junto a un ciego que le enseñó a caminar por la ciudad], “ésta es tal calle” [le decía] “así se cruza la calle”

V: ¿Los videntes no dicen nada?

L.M: No enseñan bien (Entrevista 1 a L.M., 2009).

El hecho de que Doña Laura haya nacido con ‘ceguera’ y sus necesidades económicas le hayan exigido desplazarse en espacio público para trabajar, hacen que el uso del bastón sea comprendido como una herramienta de independencia. En este ámbito, como Doña Laura afirmaba en la entrevista, lo mejor es aprender a caminar enseñada por una persona también ‘ciega’ pues las personas normovisuales no comprenden la experiencia del desplazamiento en el espacio sin el sentido de la vista.

Cuando las condiciones económicas de las personas con ‘ceguera/baja visión’ son menos exigentes, el hecho de emplear el bastón tiene connotaciones negativas pues representa una ‘discapacidad’. Un joven con ‘baja visión’, me contó que a él se le hacía inimaginable entrar a un centro comercial con bastón por vergüenza, pero ello cambió cuando tuvo una novia con ‘ceguera’ (Notas de campo, 2009). En esa situación, a este joven le tocaba moverse mucho más y comenzar a usar el bastón, ya que ella ya estaba acostumbrada a moverse por la ciudad así. Esta valoración del bastón trae otro tema de reflexión, en cuanto al género y las relaciones entre las personas con ‘ceguera/baja visión’ en contextos de oculoctrismo. Este muchacho, tras contarme la experiencia de noviazgo con una chica con ‘ceguera’, me dijo que tuvo otras relaciones con mujeres que ‘ven’ y que en general, los jóvenes con ‘ceguera/baja visión’ están de acuerdo en establecer parejas con mujeres que ‘ven’, pues éstas se convierten en sus guías, sus “ojos”. En el caso de las mujeres, una joven que nació con ‘ceguera’ me dijo que en raras oportunidades un hombre que ‘ve’ se fija en una persona con ‘ceguera/baja visión’ pues ésta no puede atenderlo. Por el contrario, existen muchos casos en los que mujeres que ‘ven’ establecen parejas con hombres con ‘ceguera/baja visión’, pues ellas tienen “más corazón” (Notas de campo, 2009). Si bien, no es una regla general esta relación entre oculoctrismo y género, expresa la construcción histórica del

carácter maternal atribuido al rol tradicional de la mujer (Torres, 2004:19), y por otro lado, señala la valoración que las personas con ‘ceguera/baja visión’ hacen entre sí mismos/as. Las diferentes experiencias de ‘ceguera/baja visión’ son parte de una jerarquía trasladada por el oculoctrismo y se construyen de diferente manera a partir de la pertenencia cultural, la clase social y el género.

Existiendo estas definiciones bastante naturalizadas por el oculoctrismo en torno al ver y no ver, las tecnologías visuales son igualmente atribuidas a los grupos sociales que son definidos como aptos para utilizarlas. Así se deja de lado la complejidad sensorial implicada en el acto de ver y de construir imágenes, que involucra no solamente un proceso complejo biológico sino de manera inseparable un proceso de construcción de significados culturales, sociales e históricos.

Fotografía de personas con ‘ceguera/baja visión’ en Quito

En este acápite explicaré la manera en que la fotografía realizada por personas con ‘ceguera/baja visión’ es significada, tomando en cuenta la construcción previa de imágenes, el proceso de la toma fotográfica y el resultado del mismo.

La construcción de la imagen: el lenguaje, la memoria y lo invisible

En este punto desarrollaré la manera de comprender el concepto de imagen en esta investigación, más allá de la concepción cotidiana de imagen como sinónimo de lo visual normado. Tomaré en cuenta la importancia del lenguaje y la memoria en esta construcción de imágenes, que forman parte del proceso cerebral complejo de la visión. Finalizaré refiriéndome al tercer ojo citado por algunas personas en esta investigación, relacionándolo a otra visualidad en la que no prepondera el uso del ojo externo.

W.J.T. Mitchell realizó una revisión sobre los discursos institucionalizados que abordaron el concepto de imagen mostrando sus límites y sus semejanzas (1984). En una genealogía sobre los estudios de imagen, W.J.T. Mitchell reconoce cinco campos para comprenderla: desde el arte como gráfica (fotografías, estatuas, diseños); desde la física como óptica (espejos, proyecciones); desde la fisiología, neuro-

logía y psicología como perceptiva (datos sensoriales, especies, apariencias); desde la epistemología y psicología como mental (sueños, memorias, ideas); y desde la crítica literaria como verbal (metáforas, descripciones, escritura). Entre estos campos el autor afirma que los tres primeros fueron más legítimos científicamente, mientras que los dos últimos fueron más cuestionables por aparentar basarse en metáforas, sin embargo, ninguno de ellos es estable. Las conceptualizaciones que se hicieron desde los campos de la óptica, la epistemología, psicología y la crítica literaria, me sirven para concretar la construcción de imágenes desde las personas con ‘ceguera/baja visión’.

Desde el campo de la óptica, en otra de sus obras W.J.T. Mitchell se refiere al ilusionismo pictorial y algunos cuestionamientos en torno al engaño de animales que confundían la realidad con una representación pictórica de la misma. Si bien, los animales podían confundir realidad de ficción y ello otorgaría poder análogo a la representación visual con respecto a la realidad, también podía otorgar cuestionamientos sobre lo que se considera cotidianamente real a través de los ojos. La relación entre los animales y las personas, finalmente, hace que esa visión provenga de una determinada mirada: “[l]os animales pueden ver lo que nosotros vemos, pueden mirarnos a los ojos a través del abismo insalvable del lenguaje” (W.J.T. Mitchell, 2009: 289).

Con la importancia del lenguaje se abre otra manera de comprender las imágenes, conceptualización ligada a la crítica literaria. Desde mediados del siglo XX, Saussure, considerado el padre de la lingüística, estableció la existencia del significante y el significado en el lenguaje (1945). El primero sería aquel que a través de la imagen acústica conformaría la palabra hablada y el segundo se constituiría como el significado, el concepto del anterior. Cuarenta años después con el psicoanálisis, Lacan retomó estos conceptos asociando el significante al consciente y el significado al inconsciente (1999). Como anteriormente afirmé, la relación de las personas con ‘ceguera/baja visión’ con el contexto oculocentrista es fundamental, pues aún cuando el canal de percepción de la vista no funciona, además del proceso cerebral que constituye la visión, los significados de los conceptos visuales son aprendidos a lo largo de sus vidas. Por otra parte, la ora-

lidad es una de las fuentes esenciales en el desarrollo cotidiano, los significantes organizan la vivencia cotidiana. Un ejemplo de ello es practicado con el software *Jaws*, en las películas audiodescriptivas y en las experiencias cotidianas más simples. El siguiente extracto de la audiodescripción de la película *Perro andaluz* (1928), expresa la manera en que funciona:

(Inicia con los créditos de la película. A lo largo de la descripción se emplea música de fondo, basada en la sonorización original de Luis Buñuel) *Voz de mujer*: Erase una vez... *Voz de hombre*: Un hombre afila su navaja barbera sobre el cuero tensado, es el propio Luis Buñuel, de complexión fuerte, nariz grande y ojos algo saltones. El humo del cigarrillo que mantiene en la boca rodea su rostro. Prueba el filo de la navaja cortándose la uña del pulgar. Sale al balcón portando la navaja en la mano. Mira la luna llena que brilla en la noche, coincidiendo con una fina nube que pasa cortando la luna por la mitad, aparece el ojo de una bella joven. Un hombre le sujeta los párpados y aplicándole la navaja barbera, le secciona el globo ocular (Notas de campo, Biblioteca para ciegos de la UPS, 2009).

Elegí como ejemplo la audiodescripción del *Perro andaluz* pues tratándose de una película surrealista me pregunté cómo podría ser descrita objetivamente y también porque se trata de una película muda, es decir que sin la audiodescripción las personas con ‘ceguera/baja visión’ solamente escucharían la música de fondo¹⁵. El anterior extracto expresa de qué manera las descripciones más objetivas como complexión fuerte, nariz grande, se combinan con el contenido más surrealista (las nubes cortan la luna, aparece el ojo de la joven y es cortado por una navaja). Si bien, cotidianamente la descripción está más o menos influenciada por valoraciones subjetivas, la recepción que hacen las personas con ‘ceguera/baja visión’ tampoco es directa u objetiva y atraviesa un proceso de interpretación. Aún ante la importancia de la oralidad, las palabras se

15 En el caso de las películas que tienen diálogos, primeramente son presentados los/as actores/as que interpretan los/as personajes en la película original y posteriormente son reconocidos/as por sus voces.

prestan constantemente al cuestionamiento de las personas con ‘ceguera/baja visión’. Como Lenin me dijo en una entrevista, su gusto por la fotografía también tenía que ver con la capacidad de expresar algo sin palabras, cuestión que implica la apertura de otro medio de comunicación que a lo largo de las vidas de las personas con ‘ceguera/baja visión’ se concentra fundamentalmente en el lenguaje (Entrevista 2 a L., 2010).

Finalmente, las definiciones en torno a la imagen desde el campo de la epistemología y la psicología que W.J.T. Mitchell refiere, podría complementar las anteriores conceptualizaciones realizadas desde la óptica y la crítica literaria, para comprender la experiencia de las personas con ‘ceguera/baja visión’. Las memorias, las ideas, los sueños, ante la ausencia de la vista estarían nutridos por la particular experiencia corporal de las personas. Por ejemplo, una persona que hubiera perdido la vista en su niñez como Cristian Salinas, habría conservado en su memoria las imágenes a las que pudo acceder hasta los 9 años. Esto implicaría una determinada mirada, la de un niño. Posteriormente, con el continuo aprendizaje a través del lenguaje habría conceptualizado las nuevas imágenes que ya no son vistas. De la misma manera y con el funcionamiento cerebral, los sueños podrían aludir a imágenes visuales. Ambas, cuestiones que profundizaré a través de lo que algunas personas en esta investigación definieron tercer ojo o sexto sentido. Más allá de una concepción metafísica se constituye como con la construcción de una visualidad a partir de un ‘visual interno’, según me explicó María Augusta en una entrevista:

M.A: Yo nací ciega, nunca he visto una luz porque mi madre tenía sarampión [...] también mis hermanos contagiaron viruela, varicela [...] lo mío no es de ojos ni de retina [...] tengo el nervio óptico muerto [...] funciona en la corteza cerebral [...] al tener muerto impide el crecimiento [...] ojos prácticamente casi cerrados [...] soy bien visual porque yo tengo una gran percepción que se la debo a mis otros sentidos y también a una parte de mi cerebro que capta una imagen, porque por ejemplo cuando yo estoy con una persona [...] frecuentemente [...] puedo percibir como es ella sin que nadie me diga realmente como es [...] la percibo como yo la imagino y en mi esfera cerebral en una parte de mi cerebro que no podría descri-

birlo porque es algo dentro muy tuyo [...] no se que nombre darle, si es de todos los ciegos [...] un cerebro nunca ha visto imágenes pero capta todo lo que siente todo lo que se mueve alrededor [...] llamémoslo, como decir el visual interno que tiene uno al no ver [...] eso si lo podríamos llamar de esa manera

V: Pero ¿cómo sabes que es visual?

M.A: Porque al no ver, porque tú no tocas a la persona, tu solo la escuchas y percibes como es ella, entonces si hay ese sentido que se esta moviendo adentro, también por otro lado al tener esta intuición esta como una esfera una etapa límbica del cerebro que esta ayudando a que tu visión se fortalezca de una manera, tu sientes muchas cosas, además tus sentidos se están desarrollando

V: ¿Me decías que no ves la luz?

M.A: No, pero por ejemplo yo percibo cuando voy con mi bastón y se que hay algo, una sombra o algo, y había un poste o algo.

V: No con el tacto, ¿sino con vista?

M.A: Exactamente, el tacto no porque tu estas manejando el bastón entonces con lo que topas con tu bastón es cuando estas muy cerca, pero ya antes pudiste visualizarlo (Entrevista 1 a M.A., 2009).

En el extracto de la entrevista, María Augusta hace referencia a procesos cerebrales que hacen que ella pueda construir imágenes habiendo nacido ‘ciega’. Varias personas con ‘ceguera/baja visión’ al igual que ella, me dijeron que cuando conocen a una persona pueden imaginar su físico a partir de su voz o su forma de ser, cuestión que tiene que ver con los referentes inconscientes que tenemos en relación a la interconexión sensorial. Mi comprensión sobre el ‘visual interno’ al que hace referencia María Augusta sin embargo, surgió cuando me explicó que percibe presencias antes de que los otros sentidos se las revelen. De la misma manera, un joven que perdió la vista a los dos años me comentó que en sus sueños podía ver imágenes, por ejemplo cuando al correr se le presentaba un árbol sin tener que tocarlo (Notas de campo, 2010).

Cuando pregunté a Rita sobre este visual interno, me dijo que las imágenes son construidas inicialmente a través de los sonidos. A lo que pregunté ¿qué pasa si es que no hay sonidos? Me contó entonces,

que en una ocasión asistió a un taller de ‘discapacidades’ en el cual se debían formar grupos y que a ella le tocó formar un grupo con dos muchachos sordos. En esta situación, aunque no había sonidos, Rita sentía la presencia de estos muchachos y se los imaginaba físicamente en cuanto a color de piel y cabello. Finalmente, me dijo que no sabe si esas imágenes correspondían a la realidad, pero eso no importa porque cuando uno/a es ‘ciego/a’ esa imaginación “es tu realidad, el mundo es a tu antojo” (Notas de campo, 2010).

Finalmente, el fotógrafo ‘ciego’ Bavčar, entiende el *tercer ojo* como el acceso a lo invisible, que en un mundo en el cual la superficie analógica de las imágenes visuales bombardea la cotidianidad y éstas precisan ser atravesadas. En este sentido, esta percepción no corresponde a ninguno de los cinco sentidos de ‘occidente’ y más bien se refiere a la invisibilidad. En relación a ello y para concluir este acápite, una de las más importantes críticas de W.J.T. Mitchell en torno a las distintas conceptualizaciones sobre imagen (1984), es la aceptación de que las imágenes se forman a través de un proceso automático en base a la división entre imágenes físicas y mentales, abogando en cambio por la reciprocidad e interdependencia de ambas nociones. A través del concepto de semejanza, el autor afirma que si bien las imágenes están ancladas en prácticas sociales, es imposible comprenderlas a menos que tomemos en cuenta lo que no puede ser visto. Tanto la inseparabilidad entre imágenes físicas y mentales, como la necesidad de tomar en cuenta lo invisible para conocer lo visible, son aportes fundamentales en esta conceptualización de imagen para esta investigación. De igual forma, Belting critica la definición que separa imágenes del mundo interior e imágenes del mundo exterior, entendiendo que ésta surge de la reproducción del pensamiento cartesiano binario que divide espíritu y materia. De esta manera, el autor propone que el “concepto de imagen sólo puede enriquecerse si se habla de imagen y de medio como de las dos caras de una moneda” (Belting, 2002: 16). Ello implica tomar en cuenta la continuidad en la construcción de significados personales y colectivos, entre exterioridad e interioridad, y entre experiencia corporal sensorial y representación mental del mundo. El cuerpo es un medio: “el ser humano no aparece como amo de

sus imágenes, sino [...] como ‘lugar de las imágenes’ que toman posesión de su cuerpo” (Belting, 2002:14). Existen pues, procesos tanto cerebrales como perceptivos para constituir lo que llamamos visión y para construir imágenes a partir de ella.

Experiencia sensorial cotidiana

Una de las primeras preguntas que una persona normovisual plantea al enfrentarse a la posibilidad de que una persona con ‘ceguera/baja visión’ tome fotografías es ¿cómo es posible que lo haga? Desde la realización de la primera práctica fotográfica, mi acercamiento a la literatura de fotógrafos/as ciegos/as y mi propia experimentación no visual, el primer concepto que reconocí fue el de la importancia de la asociación de los sentidos en la experiencia fotográfica para la construcción de la imagen.

Una manera de conocer las graduaciones de visión entre las personas que participaron en la investigación, fue realizar entrevistas en las que me contaban su experiencia de ceguera: cómo la habían adquirido y cómo podrían describirla. De hecho, al iniciar la clase de fotografía Cristian Salinas sugirió que los/s alumnos/as se refieran a ello para que Fernanda pueda saber cómo manejar la clase (Notas de campo C., 2010). Fuera del curso me interesó acercarme a la manera en que una persona ‘ciega’ de nacimiento podría referirse a esta experiencia sensorial.

V: ¿Cómo le explicarías a una persona que ve?

B: No sé, pienso que es algo inexplicable, pienso que podría decirle que cerrara los ojos, pero no no, pienso que no sería lo mismo, pero pienso que así podría esa persona formarse una idea de la vivencia que uno tiene al no ver, no? Entonces, pienso que podría explicar a alguien que haya perdido la vista por alguna situación el hecho de que es el no ver, pero pienso que esa podría ser una forma de explicación, el cerrar los ojos y tratar de caminar por un tiempo no? Aunque no sería explicación, es algo inexplicable ¿no? Pero, esa sería una explicación lógica. (Entrevista 1 a B., 2010)

La intraductibilidad experiencial, biológica y cultural de mi normovisualidad, me permitió acercarme a esta experiencia de manera relativa, a través de las atmósferas cotidianas sonoras, táctiles, olfa-

tivas y gustativas, ante la ausencia de la vista. Christian Lombardi, fotoperiodista que cubría una nota sobre personas con ‘ceguera/baja visión’ en Bolivia, me contó que quedó interesado por la ceguera sorprendido ante el hecho de que una tormenta pueda paralizar a un equipo de fútbol. Si en la experiencia de las personas con ‘ceguera/baja visión’ el ruido bloquea un importante canal de percepción del mundo, en el caso de las personas normovisuales es la oscuridad, como experimentamos los últimos meses del año 2009 con la crisis energética en Ecuador. Esta importancia del sentido del oído también me fue revelada cuando Javier, quien expuso en una feria en Santiago de Méndez, ante el fuerte volumen la amplificación me dijo que el ruido le hacía sentir solo, cosa que me dejó pensando porque para mí la soledad se expresaba en silencio y desierto visual (Notas de campo, 2010).

Para comprender la importancia del sentido del oído en la experiencia cotidiana de las personas con ‘ceguera/baja visión’, propongo imaginar el espacio de la Biblioteca para ciegos/as de la UPS como un espacio de sonidos: hay 6 computadoras que son utilizadas con el *software Jaws*, el cual lee los contenidos escuchados a través de parlantes y suelen acudir jóvenes tanto para consultar libros, como para navegar por el internet y aprender de programas de computación. Cuando las personas se desplazan de un lugar a otro se guían por el sonido de las voces, ya que dejan el bastón al llegar. Cuando se pasan algún objeto lo hacen sonar. La Biblioteca para ciegos/as separada de la biblioteca principal por una pared de vidrio, marca una ambientación sonora que termina atravesando la puerta donde el espacio está normado por el silencio.

Otro de los sentidos preponderantes en la experiencia cotidiana de las personas con ‘ceguera/baja visión’ es el tacto. Sensible en todo el cuerpo, mediante el tacto se conoce el carácter estático o móvil de las cosas en el mundo, así como sus dimensiones. La lectoescritura *braille* es una muestra del intenso uso que puede realizarse a través del tacto para el conocimiento, reconociendo en las yemas de los dedos puntos resaltados en el papel y separados por una distancia mínima. El pensamiento cartesiano que juzga la experiencia sensorial como falsa en el conocimiento del mundo abogando por la inteligencia mental,

otorgó al sentido del tacto una importancia inferior. Compartido por todos los animales, el sentido del tacto fue considerado como un sentido ligado a lo salvaje (Le Breton, 2007: 144-145). De esta manera, las personas con sordoceguera cuya vivencia táctil es esencial, entre las personas con ‘discapacidades sensoriales’ son probablemente las más excluidas en la sociedad.

Además de la importancia en las comunicaciones, a través del tacto se da la movilización del espacio de las personas con ‘ceguera/baja visión’, constituyéndose el bastón como una continuidad de su cuerpo táctil que abre el camino al desplazamiento. Las dimensiones espaciales sentidas por el tacto otorgan cualidades distintas a las que ofrece el sentido de la vista. Reyes (2000), en un análisis sobre la construcción de la imagen en actores/as ‘ciegos/as’, afirma que la construcción de un espacio tridimensional total en el caso de las personas ‘ciegas’ no puede llevarse a cabo si no es recorrido por el cuerpo. Aún con ello, a través del tacto las dimensiones más amplias pueden imaginarse en dimensiones más pequeños del cuerpo. En el curso de fotografía, como un segmento del documental muestra, los/a alumnos/a imaginaban dimensiones espaciales en la mesa de sus sillas o a veces en la palma de las manos.

El sentido del tacto, es un sentido de la cercanía que va de lo concreto a la totalidad. La visión en cambio, es un sentido de la distancia que aparentemente nos muestra la totalidad. Estas características del tacto y la visión, quizás podrían explicar porqué las sociedades ‘occidentales’ les atribuyen mayor o menor importancia. En una sociedad que continúa regida por el pensamiento cartesiano y la obsesión por la búsqueda de objetividad, la visión ofrece el distanciamiento aparente entre sujetos/as y mundo. Por otro lado, en una sociedad en la que los cuerpos fueron normados en base a una serie de prohibiciones ligadas a la sexualidad desde el siglo XVII (Foucault, 1993), es entendible la denigración del sentido del tacto: sentido de la cercanía, de la expresión afectiva y sexual.

Otro de los sentidos invalidados por el pensamiento ‘occidental’, pero importante en la experiencia de las personas con ‘ceguera/baja visión’ es el sentido del olfato. María Isabel, me contó que mediante la voz y el olor “que sale de la piel”, ella podía darse cuenta cómo era una persona. Por ejemplo, si una persona era dulce

y buena, su olor sería de determinada manera como si otorgara un ambiente a esas características de las personas. De esta manera, el olor de una persona “como que lo envuelve y lo complementa” (Entrevista 1 a M.I., 2010). La falta de importancia que tiene el olfato para las personas normovisuales a la hora de conocer a otra persona, expresa la norma en la cual existen olores aceptables como buenos, mientras que una gran variedad de olores emanados del cuerpo son negados. En el arreglo personal estético de las mujeres con ‘ceguera/baja visión’ el maquillaje es importante expresando el valor de ser vista, pero son los perfumes los que tienen mayor valoración y disfrute. Esta preferencia por los perfumes, más allá del placer que otorgan, expresa también la norma que nos incita a esconder los olores emanados del cuerpo, por ejemplo en la venta de papeles higiénicos perfumados o el lanzamiento de toallas higiénicas mucho más delgadas que pueden ser cambiadas más veces al día para evitar los olores. Los perfumes sin embargo, solamente se riegan en nuestros poros en la superficie de la piel, por tiempos más o menos extensos. Los olores de las personas en cambio, salen de la piel, emanan la alimentación, los hábitos, los ambientes en los que más desarrollamos actividades y salen al exterior aún con los perfumes con los que intentamos cubrirlos.

El proceso sensorial de la toma fotográfica

La vivencia sensorial no visual que acabo de explicar, puede ayudar a comprender mejor el desenvolvimiento de una persona con ‘ceguera/baja visión’ en la cotidianidad, sin embargo, lo más importante en este punto reside en la manera holística en que estos sentidos se viven y cómo se expresa este holismo a la hora de realizar fotografía. Ya en una primera práctica fotográfica improvisada, llevada a cabo con un grupo de jóvenes con ‘ceguera/baja visión’ en agosto del 2009, advertí la importancia de la experiencia sensorial como la fuente para capturar imágenes: los sonidos dieron voz a las imágenes fotografiadas (la persona retratada se hizo presente hablando, por ejemplo). Oído y tacto guiaron el encuadre.

En el curso de fotografía y después de este, la manera de emplear los sentidos en la toma fotográfica fue esencial. En la segunda

clase, Fernanda presentó la cámara fotográfica y sus partes a través del tacto y la oralidad. Idealmente, como decía Cristian hubiera sido bueno contar con cámaras fotográficas que tengan las funciones orales, pues si bien una persona con ‘ceguera/baja visión’ no puede ver, ello no implica que no cuente con conceptos que puedan ser equivalentes (Notas de campo, 2010). En la primera práctica del curso de fotografía en el jardín de FLACSO, comprendí que el bastón sería una herramienta importante para el acercamiento y el encuadre de los objetos que se extenderían a la tactilidad de los brazos. A lo largo de sus experiencia fotográficas Javier fue empleando de mayor manera el bastón, y en ciertos momentos podía incluso acercarse a visualizar la altura de algún objeto en relación al ancho que percibía con el bastón.

Sin embargo, en una práctica en calle observé la manera en que el oculoctrismo opera en la distancia entre los cuerpos y las prohibiciones táctiles: los monumentos como objetos sagrados del nacionalismo no se prestaban a la tactilidad sino a la mirada distante apartada por rejas. Cuando tomamos fotografías en la plaza Grande, María Isabel deseaba sacar fotografías al león y cruzamos la cadena que aislaba este monumento para que ella lo toque. Sabíamos que probablemente la policía nos sacaría de aquel espacio y cuando se acercaron a pedirnos que nos vayamos, dije a uno de los policías que el problema era que los monumentos no estaban pensados para las personas ‘ciegas’ y después de un momento regresó y nos permitió tocar al león y fotografiarlo. De igual manera María Isabel, tuvo la idea de tomar fotografías en un centro comercial y las prohibiciones táctiles se hicieron presentes y con ello el cuestionamiento de las personas en torno al hecho de que ella sea ‘ciega’ y atrape imágenes de ellas. El oculoctrismo de manera invisible determina la distancia táctil.

Poco a poco, la importancia de la experiencia sensorial señaló nuestra propia ceguera. Después de la práctica de calle en la plaza Grande, Fernanda expresó que Lenin le mostraba aquello que ella no podía ver, ya que por ejemplo basándose en el sonido Lenin esperaba a disparar aquello que Fernanda ni siquiera había concebido (Notas de campo, 2010). Los sonidos y luego la oralidad serían esenciales a la hora de tomar fotografías de objetos que no precisaban o no podían

ser tocados. La interacción oral con personas retratadas por ejemplo, sería esencial para capturar lo deseado. Antes de realizar la clase de retratos, comenté al curso que en Bolivia Christian Lombardi enseñó la realización de retratos fotográficos a personas con ‘ceguera/baja visión’ a partir de entrevistas. En estas él tenía los oídos tapados y la persona fotógrafa y entrevistadora realizaba preguntas desde lo más simple a lo más emocional a la persona retratada. A veces un silencio podía expresar la emoción. Siguiendo un poco este camino trazado por Lombardi, en el curso realizamos los retratos con la misma idea de las entrevistas. Los retratos de Lenin a Javier fueron interesantes, pues empleó el método *ping pong* en la entrevista, donde planteaba una palabra que debía ser respondida con otra palabra por Javier. Para Fernanda esta manera de entrevistar hizo que Javier se distrajera de la toma fotográfica y pueda relajarse, estableciendo con esta interacción una forma de intimidad (Notas de campo, 2010). Por otro lado, en muchos de los retratos Javier aparecía con la boca abierta por estar respondiendo a las preguntas, cuestión que para Fernanda determinaba que puedan salir los rostros deformados, esto desde la comprensión de la norma oculocéntrica.

Finalmente, el trabajo en interacción con una persona normovisual se da a través de la oralidad en el momento mismo de la toma fotográfica, cuando los espacios lo requieren. El papel de la persona normovisual es el de audiodescripción, que no está libre de subjetividades. De esta manera, tacto y oído fundamentalmente, son sentidos empleados en la toma fotográfica. Aunque intervenga el azar, como en la fotografía normovisual, la fotografía de personas con ‘ceguera/baja visión’ no se trata solamente del disparo de un botón y para la comprensión de ello, sugiero a los/as lectores-as descubran otra manera de construir imágenes tapándose los ojos y tomando fotografías.

Fotografía N.º 2
Calle de Coyoacán, México DF



Fuente: Violeta Montellano (2009)

El trabajo de Gerardo Nigenda, fotógrafo ‘ciego’ mexicano definido como sensógrafo por su asistente Joanne Trujillo, profundiza de mayor manera la importancia de la experiencia que acabo de citar. Nigenda, además de su práctica fotográfica durante los últimos años realizó Talleres de Percepción No Visual en México. En septiembre del año 2009 pude asistir a uno de estos talleres, el cual consistió en una serie de experimentaciones con el cuerpo empleando un antifaz que bloqueaba la vista¹⁶. Entre las experimentaciones que tuvimos, llevamos a cabo prácticas fotográficas acompañados/as de un/a guía. En una de estas prácticas que realizamos en Coyoacán, un barrio de México DF, las personas que tomábamos las fotografías nos dejábamos llevar por los sonidos, los olores y el tacto, e indicábamos a nuestros/as guías por dónde

16 Este taller formó parte de la V Jornada de Antropología Visual: Sentidos y sensaciones, llevada a cabo en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) en la Ciudad de México. El taller se realizó del jueves 17 al sábado 19 de septiembre de 2009.

llevarnos. Escuchar agua y sentir humedad, sentir sombra y rayos de sol atravesándola, entrar al mercado y estar inmersa en diversidad de sonidos y olores, me llevaron a valorar las fotografías que tomé en una dimensión sensorial no visual (ver Fotografía N.º 2). Este bloqueo de los ojos externos, hizo que actualmente las fotografías que tomé evocuen en mí la sensorialidad vivida en aquel momento.

En los Talleres de Percepción No Visual, Gerardo Nigenda aplicaba el aprendizaje que desarrolló en su obra fotográfica, iniciada en 1999 y dividida en tres etapas (Retrospectiva de Gerardo Nigenda, s/f). En la primera etapa denominada *descriptiva*, Nigenda desarrolló técnicas para tomar fotografías ubicando objetos a partir de oído y tacto trazando una línea imaginaria desde el centro de estos hacia el objetivo de su cámara. Posteriormente, los espacios fotografiados eran descritos a través de textos de braille escritos en la resina. En la segunda etapa llamada *perceptiva*, Nigenda comprendió que las imágenes se construían a través de referentes que asociaban las experiencias sensoriales, y de esta manera tomó fotografías basadas en esas experiencias, que las expresó a través de textos en braille colocados estratégicamente en las imágenes (ver Fotografía N.º 3). Finalmente, en una última etapa denominada *conceptual*, Nigenda realizó una serie de desnudos surgidos de exploraciones táctiles llevadas a cabo por fotógrafo y modelo. En este caso, los textos braille escritos en la resina son mucho más sugerentes. Los lugares estratégicos en los que el fotógrafo escribía sus textos en braille, expresan de gran manera y sitúan la importancia de la experiencia sensorial. En la Fotografía N.º 3: *olor* está inscrito en la parte superior izquierda, *del petate* en la parte inferior izquierda, *comulga* en la espalda del ciclista fotografiado, *con el pasar* en la parte superior derecha, *de los sonidos* en la parte inferior derecha. Finalmente, en el borde inferior izquierdo está escrita la fecha de la toma de la fotografía. El ambiente que evoca el texto sobre el olor del petate comulgando con el pasar de los sonidos de una bicicleta, hace que la fotografía sea apreciada no solamente como un producto estético de composición visual, sino como la captura de una sensación que si bien no huele ni suena nos lleva a imaginar esa experiencia de tiempo presente. Por otro lado, me parece interesante el hecho de que la palabra *comulgar* esté escrita en la espalda de la persona retratada, pues es la experiencia corporal la cual comulga la significación

de los sentidos en la imagen. Además de su importancia evocativa sensorial, el empleo de textos en *braille* encima de las fotografías funciona como una forma de anclaje. Barthes (1964), propone que los textos cumplen una función de mensaje lingüístico en las fotografías de prensa. Lo cual implica la realización del anclaje de un significado selectivo entre los muchos otros que podrían darse sin el texto. En las fotografías de Gerardo Nigenda, los significados atribuidos por él a sus experiencias sensoriales en las fotografías se anclan a través del *braille*.

Fotografía N.º 3

El olor del petate comulga con el pasar de los sonidos



Fuente: Gerardo Nigenda (2004)

Otro ejemplo importante en torno a la experiencia sensorial de la fotografía es la obra de Evgen Bavčar, quien afirma que, fundamentalmente y no de manera exclusiva, sus fotografías son ‘vistas táctiles’ y el tacto es la lógica de la visión (Mayer Foulkes, 1999, 2009). Esta relación entre tacto y visión no debería sorprender, pues en el caso de las personas normovisuales la vista no puede alcanzar su plenitud sin el tacto. “La vista es siempre una palpación mediante la mirada, una evaluación de lo posible; apela al movimiento y en particular al tacto” (Le Breton, 2007: 55). De esta manera, los sentidos se hallan

interconectados por significado y experiencia y por ello la visión es posible a través de todo el cuerpo. El fotógrafo cubano ‘ciego’ Eladio Reyes afirma, en el documental *La luz de los sentidos* (2006), que “[e]l cuerpo completo está lleno de ojos. Lo que pasa es que le llamamos ojos a esas dos cosas que tenemos que nos creemos que es todo y que está en el rostro. Pero ojos también tienen las manos, ojos tiene la piel, los oídos oyen y ven.”

La fotografía realizada por personas con ‘ceguera/baja visión’ replantea la relación inseparable entre los sentidos en un cuerpo en el que biología y cultura también son inseparables. Se perfila como una práctica que resignifica constructos históricos en torno a los sentidos y la fotografía y, es que la experiencia sensorial en los grupos humanos es una construcción social e histórica cambiante. Nada más ilustrativo en la actualidad que la apertura de cada vez más espacios como los sensoramas¹⁷ o los restaurantes atendidos por personas ‘ciegas’ en la oscuridad¹⁸, en los cuales se incita en una ‘era de imágenes’ a que las personas normovisuales redescubran sus otros sentidos. Por su parte, la actual industria cinematográfica llama a la intensificación de la experiencia sensorial de los/as espectadores/as a partir de la amplificación visual en las películas 3D, en las cuales el oculoctrismo pretende conquistar el espacio a través de la visión. La intención por intensificar la sensorialidad en el cine no es nueva, en la década de los sesenta fue lanzado un dispositivo mecánico llamado sensorama, en el cual se proyectaban imágenes 3D, con vista gran angular, movimiento, sonido estéreo, pistas para viento y aromas disparados durante las películas (ver Imagen N.º 2), en aquel momento sin embargo, fracasó¹⁹.

17 Los sensoramas son espacios ambientados para la experimentación de percepción múltiple. En México existen varios sensoramas permanentes en la Ciudad de México y San Luis Potosí (Sensorama, s/f).

18 Por ejemplo: O.Noir en Toronto, Canadá; Dans le noir? en Barcelona, España; o La Cueva en Quito, Ecuador.

19 Si bien el proyecto sensorama pudo no haber tenido éxito a falta de financiamiento o por cuestiones más ligadas al desarrollo del lenguaje cinematográfico, considero que también expresa la significación colectiva en torno a los sentidos en determinada época histórica.

Las prácticas sociales relacionadas a la sensorialidad son una expresión de la manera en que los grupos humanos valoran y significan los sentidos a lo largo de la historia y a la vez resultan de eventos históricos, económicos y políticos más amplios. Evgen Bavčar explica muy bien el desarrollo de su práctica fotográfica a partir de determinado contexto social que le quitó la vista y le dio a conocer la fotografía a la vez. Perteneciendo a una generación que resultaba de la Segunda Guerra Mundial, en su niñez, perdió su segundo ojo a causa de una mina abandonada durante una última guerra en Eslovenia. El ‘progreso’ que, como explica Bavčar a través de su formación académica en Francia. De esta manera, la significación de los sentidos a través de los cuales actuamos en el mundo, se asocia a eventos históricos humanos y es por ello una significación cambiante.

Imagen N° 2 Ilustración de publicidad para sensorama, 1962



Fuente: Awodh's Blog, s/f

La experiencia sensorial se lleva a cabo a través de la constitución de referentes más amplios que son parte importante del proceso de construcción de imágenes, que todas las personas realizamos. En el caso de las personas con ‘ceguera/baja visión’ los elementos visuales a los cuales no acceden, son equivalentes a otros elementos accesibles a través de otros canales sensoriales. Esta interconexión entre los sentidos y la conformación de referentes más amplios, anuncia la importancia de la relación entre cuerpo e imagen en el caso de las personas con ‘ceguera/baja visión’. Merleau-Ponty analizó de qué manera la pintura moderna propuso volver a la experiencia sensorial del cuerpo en el mundo, desafiando el perspectivismo de la pintura clásica que pretendía ilustrar la realidad desde un observador absoluto. En la experiencia sensible del mundo no es posible aislar las cosas y construir una totalidad, la “unidad de la cosa no está detrás de cada una de sus cualidades: es reafirmada por cada una de ellas, cada una de ellas es la cosa entera. Cézanne decía que se debe poder pintar el olor de los árboles” (Merleau-Ponty, 2002:30). Esta unidad inseparable es explicada a través de un ejemplo sobre el carácter dulce y meloso de la miel:

Así considerada, cada cualidad se abre sobre las cualidades de los otros sentidos. La miel es azucarada. Pero lo azucarado, ‘dulzura indeleble [...] que permanece indefinidamente en la boca y sobrevive a la deglución,’ es en el orden de los sabores esa misma presencia pringosa que la viscosidad de la miel en el orden del tacto. Decir que la miel es viscosa y decir que es azucarada son dos maneras de decir lo mismo, o sea, cierta relación de la cosa con nosotros (Merleau-Ponty, 2002: 29).

En este sentido, las personas con ‘ceguera/baja visión’ aprenden sobre conceptos a los que no acceden visualmente a través de equivalentes. En *Rosso como il cielo* (2006), película que narra la historia real de un sonidista ‘ciego’ italiano, Mirco, habiendo perdido la vista en su niñez explica los colores a un niño nacido con ‘ceguera’ de la siguiente manera: “el azul es como andar en bicicleta y el viento te golpea la cara o... como el mar. Y el café, siente [le toma la mano y le hace tocar un árbol], es como la corteza de este árbol: áspera... y el rojo es como el fuego,

como el cielo al atardecer”. Como me comentaba Cristian antiguamente en las escuelas los colores eran enseñados a las personas ‘ciegas’ de nacimiento a través de equivalentes pero ello se dejó de hacer pues a veces era tomado literalmente por ellas (Notas de campo, 2010). Si bien este tipo de enseñanza ya no se lleva a cabo, los conceptos visuales se aprenden y significan de esta forma. Las personas sordas aprenden los sonidos del lenguaje a través del aire que emana la vocalización en su tacto. Comprendiendo esta interconexión sensorial no tendría que sorprender la obra de fotógrafos/as con ‘ceguera/baja visión’ o de músicos/as sordos/as como la percussionista Evelyn Glennie, quien explica cómo escuchar con el cuerpo a través de la vibración (*Touch the sound*, 2004).

A comienzos del siglo XX, las experiencias de operación a personas que nacieron con cataratas, expresa esta misma relación de equivalencia entre los sentidos:

Antes de la operación, un doctor le daba a su paciente un cubo y una esfera; el paciente se lo metía en la boca o lo tocaba con las manos y lo nombraba correctamente. Después de la operación el doctor le mostraba a su paciente los mismos objetos, sin dejar que los tocaran, y ahora no tenían ni la menor idea de lo que estaban viendo. Un paciente llamó a la limonada “cuadrado”, porque le producía un cierto escozor en la lengua, del mismo modo que una forma cuadrada resulta punzante al tacto (Dillard, 1999: 26-27).

El hecho de que las personas operadas no reconozcan los objetos que veían, probablemente tenía que ver con su proceso de aprendizaje del canal visual recientemente abierto para ellas. La asociación de elementos del anterior extracto, explica sin embargo, la equivalencia de cualidades que constituyen las cosas y construyen las imágenes de ellas.

En cuanto a la fotografía realizada por personas con ‘ceguera/baja visión’, Mayer Foulkes afirma que el significado de un ícono solamente puede comprenderse a partir de la frontera entre lo visible e invisible y sus modos de relación. Para que este vínculo se dé, propone la idea de traducción entre elementos equiparables entre lo visible e invisible, pues “no hay forma de saber lo que es un círculo en términos

gráficos si no es posible saber, también, lo que es una estructura sonora circular (como una melodía que se repite al llegar a su término) o, una forma que resulte circular al tacto (como una esfera) o cualquier otro fenómeno no visible que sugiera *circularidad*” (Mayer Foulkes, 2009:364). En este sentido, el hecho comprender la visión como el único canal en la construcción de imágenes es solamente una expresión del oculoctrismo, pues los sentidos se hallan interconectados y cada cualidad de una cosa en el mundo se extiende en toda ella.

El resultado en la fotografía: acceder al mundo visual

La siguiente pregunta que surge desde el oculoctrismo en torno a la fotografía realizada por personas con ‘ceguera/baja visión’ es ¿cómo las ven?, ¿qué sentido tienen si no pueden ser vistas? Dentro de la polémica desatada a partir de la obra fotográfica de Gerardo Nigenda en México, una de las críticas más sustanciales fue realizada por el fotógrafo José Raúl Pérez, quien afirmó que se trataba de solamente un exotismo ya que la fotografía de ‘ciegos/as’ señalaba un cuestionamiento teórico pero no giraba en torno a la obra fotográfica en sí (Mayer Foulkes, 2009). La crítica realizada por Pérez, por una parte señala la manera histórica en que la estética se construyó a partir de la visión, pues hasta el siglo XVII la estética tenía que ver con la percepción sensorial en general. Por otro lado, esta crítica se concentra en la fotografía como un producto y no como un proceso. La cuestión más determinante en esta discusión sin embargo, tiene que ver con la relación cotidiana que las personas con ‘ceguera/baja visión’ tienen con el oculoctrismo. Por ello, es necesario comprender la experiencia sensorial siempre en contexto de interacción:

La experiencia perceptiva de un grupo se modula a través de los intercambios con los demás y con la singularidad de una relación con el acontecimiento. Discusiones, aprendizajes específicos modulan o afinan percepciones nunca fijadas para la eternidad, sino siempre abiertas a las experiencias de los individuos y vinculadas con una relación presente con el mundo. En el origen de toda la existencia humana, el otro es la condición para el sentido, es decir, el funda-

mento del lazo social. Un mundo sin los demás es un mundo sin lazo, destinado al no-sentido. (Le Breton, 2007:26-27)

La interacción en la cual se significan las fotografías, sin embargo, se asemeja a la manera en que las personas que si acceden a ese campo visual, significan las fotografías a través de la narración de las mismas. Un ejemplo de ello, es el estudio realizado por Armando Silva en torno al álbum de familia, en el cual señala que “el álbum no sólo se ve sino que, en especial, se escucha [...] esto dimensiona su contenido en otro sentido corporal, el del oído y otorga otra naturaleza perceptiva, el ritmo y la melodía de escuchar un cuento” (1998: 13-14).

El soporte material de la fotografía no tiene ningún sentido para una persona con ‘ceguera/baja visión’: es solamente un papel como me decía Emiliana:

V: ¿Quisieras tener las fotos?

E: Casi no tanto [...] como no veo [...] como una cosita estoy agarrando [...] mi hijita me puede describir (Entrevista 1 a E., 2010).

Sin embargo, ese papel cobra sentido mediante la interacción con personas que lo observan, describen, reactivan la memoria del/la fotógrafo/a y fundamentalmente, permiten a través de su descripción el acceso de las personas con ‘ceguera/baja visión’ al mundo visual. En este tiempo de vivencia cotidiana con personas con ‘ceguera/baja visión’, pude darme cuenta de la exclusión que viven en este contexto oculocéntrico. La importancia del lenguaje visual pasa desapercibida y solamente pude ser consciente de esta cuando me encontraba en grupos de personas normo-visuales entre quienes estaba una persona ‘ciega’. De esta manera, el lenguaje hablado es incompleto pues un gesto puede determinar el sentido de las palabras. Considerado el lenguaje oral como la manera más directa de comunicación, no se concibe que debiera haber intérpretes visuales como existen intérpretes de señas entre las personas sordas. Cotidianamente nos referimos a los paisajes visuales en los que nos movemos y pensamos que la descripción de estos no es tan importante, pero una per-

sona con ‘ceguera/baja visión’ se encuentra totalmente excluida de todo ícono visual. Javier, en distintas ocasiones me explicó que su emoción por hacer fotografía tenía que ver con su conexión con el mundo visual. Si bien esta conexión implica otros significados que desarrollaré en el próximo acápite, cuando Javier valoraba mi descripción de los paisajes para la toma de sus fotografías o en alguna exposición fotográfica que visitamos comprendí la importancia de acceder al mundo visual a través de las descripciones de imágenes. Aunque Javier afirmaba no sentirse excluido del mundo visual, quizás la presencia del arte en su vida era el medio de contacto. Evgen Bavčar, expresa muy bien la importancia del arte como acceso al mundo visual.

Una de las ausencias más permanentes en mi vida es sin duda la del cielo, que tengo como una de las imágenes más borradas. Las estrellas, por ejemplo, pertenecen al camino de la memoria que se ha hecho en verdad escarpado. Es por un pequeño reto que las fotografías actualmente. Cuando se las mostré a alguien me dijo que iría a mi país a ver tantas estrellas fugaces. Había olvidado que la tierra gira, haciendo con el trayecto de los astros pequeños trazos luminosos. Yo deploraría amargamente esas ausencias cósmicas si no existiera el arte, y no sé por qué establezco este lazo que no tiene un sentido a priori, sino justamente sólo por una ausencia. Sin las maquetas, la pintura, el cine, la arquitectura, me son difícilmente accesibles. Queda la música, por la cual siento una atracción ambigua. Mi amor hacia ella no tiene límite, pero puedo también detestarla cuando pienso que la quieren hacer pasar por el único placer de los ciegos, y que es en realidad la sola posibilidad de existencia social y una siempre promesa de felicidad (Bavčar, 2010a:10).

Uno de los debates en el curso de fotografía fue el hecho de pensar o no que las imágenes tomadas en muchos casos se daban al azar. Todo esto sin embargo, se daba en determinadas coyunturas sensoriales. Por ejemplo, las fotografías de Javier en la plaza grande se daban a partir de señales sensoriales. Pero en el caso de María Isabel, quien tuvo el objetivo de sacar fotografías sobre el consumismo en un centro comercial, cuestión que implicaba la capacidad

de visualizar un concepto complejo y se daba en un espacio privado, implicaban una distancia en torno a las cosas y la ausencia de guías sensoriales. La distancia, cuyo canal sensorial es captado por la vista, determinaba el azar en la fotografía. Al respecto, Javier consideraba que no se trataba de una cuestión de azar sino de la capacidad de conexión con el mundo visual. Cristian, por otro lado, afirmaba que en el azar se podía descubrir muchas cosas (Notas de campo, 2010). Ese ‘descubrir con el azar’ fue comprensible para mí cuando tomé en cuenta la importancia y la significación de las descripciones, pues el azar sería descubierto con una descripción. Aunque el azar y la conexión con el mundo visual, de la que me hablaba Javier, parecían ser distintas ideas, compartían un mismo sentido cuando se sumaban a la descripción pues a través de ellas se hacían existentes presencias imperceptibles en la distancia. Es fundamental, recalcar que las descripciones de imágenes nunca están libres de subjetividad y ello es determinante tomando en cuenta que se tratan de aperturas de canales de percepción. Sin embargo, esta falta de objetividad de las descripciones constituye una de las aristas más importantes en la ruptura de la norma oculo-céntrica de la imagen.

Rupturas de la norma en la fotografía de personas con ‘ceguera/baja visión’

Aún con la imposición de la norma que Fernanda y yo hicimos en el curso de fotografía, las fotografías resultantes la transgredieron en distintos sentidos al ser reflexionadas y propuestas de determinadas formas por los/as fotógrafos/as. Me referiré a algunas fotografías de tres de los participantes del curso, los personajes del documental, pues encontré en sus propuestas cuestiones determinantes en esta investigación.

La práctica de autoretrato fotográfico fue la que más gustó a los/as alumnos/as del curso. Tras una clase teórica y práctica sobre retratos, Fernanda pidió a los/as alumnos/as que para la última clase trajeran una serie de autoretratos empleando espejos o tomando las fotografías con los brazos extendidos, expresando lo que quisieran de sí mismos/as. Cuando mostraron las fotografías en la clase, Fernanda procedió de manera habitual describiendo las imágenes, consultando porqué las

habían tomado y ayudando a seleccionarlas según la opinión de ellos/as. Los/as chicos/as coincidieron en que su gusto por el autorretrato tenía que ver con el desafío de seleccionar qué expresar, qué exteriorizar de uno/a mismo/a tomando en cuenta lo mucho que se podría expresar. En la siguiente transcripción documentada de manera audiovisual, encontré significados de esa exteriorización visual de uno/a mismo/a a través del caso de Lenin.

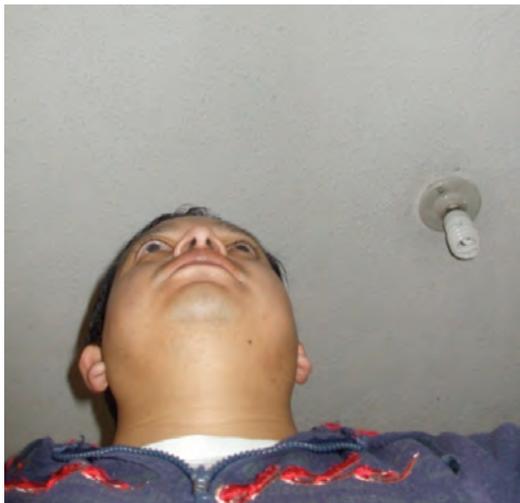
Bueno, lo que yo traté [...] a través de las fotos es hacerles entrar al resto a mi mundo... reflejarme a través de mi cuarto [...] atrapasueños porque bueno yo no le pongo mucha credibilidad [...] pero esto tiene como texturas andinas [...] yo creo que le doy valor a esa riqueza cultural andina [...] después paso con cosas para mí que son muy valiosas [...] librero [...] para mí la ciencia tiene la solución a muchos problemas del mundo [...] problemas míos [...] yo disfruto la lectura [...] los que más quiero [...] *El viejo y el mar* [...] el último libro que yo pude leer con mis ojos [...] mi tesoro [...] recuerdo vivo de antes de perder la visión [...] como no encontré ese libro rápido [...] otro [...] que también es importante para mí [...] mitos griegos [...] partes muy reales, muy humanas [...] ese soy yo [...] puse mi grabadora [...] muy mía porque a través de eso yo no sólo la utilizo como un instrumento de ocio [...] aprendo mucho, pongo la computadora porque ahora son mis ojos [...] escáner, modem [...] conecto con el mundo [...] monitor [...] todavía puedo percibir [...] luego ya me tomé a mí mismo, preferí hacerlo yo mismo, puede que no esté bien encuadrada, pero quise hacerlo muy mío sin que alguien venga: “ya, yo te tomo”¿cómo así? Si es mío (Entevista 1 a L., 2010)

El atrapasueños, los libros, la grabadora y los aparatos tecnológicos que acompañan la computadora, expresan muchos aspectos de la manera en que Lenin concibe su realidad. La ciencia y los libros, fueron intereses que Lenin recalcó a lo largo de la investigación como su manera de interpretar la realidad a partir de la ciencia, cuestión que hizo que seleccione su caso por el contraste que tenía con otros personajes, especialmente con Javier. Es interesante su apego por el último libro que

leyó con sus propios ojos, cuestión que refleja el recuerdo de su pasado visual. Sus nuevos ojos, vendrían a ser las otras tecnologías que son su medio para desenvolverse. Finalmente, lo que más me interesa del extracto anterior, es la manera en que recalca la importancia de tener propio poder sobre su imagen.

Gerardo Nigenda se inició en la fotografía justamente al realizar una broma donde exigía pasar de modelo a productor de imágenes. Trabajando como responsable de la Biblioteca Jorge Luis Borges en Oaxaca, compartía las instalaciones con fotógrafos/as que trabajan en el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo y tomando en cuenta el constante papel de modelos/as que tenían los/as ‘ciegos/as’ preguntó a la directora del centro cómo le enseñaría a tomar fotografías (Trujillo, 2009: 97). El hecho de pasar de modelo a productor de la propia imagen implica como Evgen Bavčar me dijo en una entrevista: “liberar a los ciegos de la mirada absoluta” pues generalmente son “modelos absolutos de los otros” (Entrevista 1 a E.B., 2010).

Fotografía N.º 4
Sin título del autor. Autorretrato de Cristian Salinas



Fuente: Cristian Salinas (2010)

En el caso de Cristian, el poder sobre la propia imagen implicó la consideración de que la imagen en la fotografía del autoretrato no refleja ni duplica el ser, sino manifiesta el ser visto. Como explica Bavčar: “[e]l ciego se imagina la mesa como cuerpo duplicado por el espejo, sin embargo el vidente cree ver la mesa cuando ve su reflejo en la superficie del espejo” (Bavčar, 2010d:38). El tema de ser visto, fue interesante en el caso de Cristian ya que la serie de autoretratos según él mostraba la seriedad que aparenta su rostro para las otras personas, a lo que Cristian aclaró: “eso es lo que refleja mi cara [...] pero yo no soy así [...] esa es la cáscara que me envuelve” (Entrevista 2 a C., 2010). Lo que transgrede la norma en la fotografía de personas con ‘ceguera/baja visión’ es justamente la cáscara oculocéntrica. Por otro lado, Cristian eligió el anterior autoretrato fotográfico de toda la serie que tomó (ver Fotografía N.º 4), ya que tuvo relación con la manera en que interpretó que sus hijos/as lo ven.

C: Hay unas que me tome de abajo...

F: ¿Porqué la eliges?

C: Porque me imagino que así me miran mis hijos, como son pequeños entonces me ven de abajo hacia arriba (Entrevista 2 a C., 2010).

Cuando Fernanda preguntó a Cristian si le había gustado más realizar retratos o autorretratos, él señaló:

C: De pronto cada cosa tiene lo suyo [...] como lo que dijo Lenin [...] tratar mostrar uno las cosas afuera es un poco difícil porque tienes tantas cosas que mostrar [...] plasmar lo que quieres que la gente vea [...] por eso dije voy a ver si las fotos reflejan como me ven las demás personas, mis hijos especialmente [...] o sea solamente como me ven, porque lo demás es mas profundo (Entrevista 2 a C., 2010).

Consciente de que las fotografías expresan una postura que refleja desde dónde se ve, para Cristian estas fotografías cobrarían sentido al representar la mirada de sus hijos/as, basándose además en su propio

recuerdo: “es que yo me acuerdo cuando uno era pequeño [...] los papás eran grandes [...] ahora veo a mi papá [...] ya no es lo mismo” (Entrevista 2 a C., 2010).

Fotografía N.º 5
Sin título del autor. Fuego en quema del año viejo



Fuente: Lenin Carrera (2004)

Irónicamente las fotografías nos hablan visualmente de la posición del ojo que toma la imagen, de la misma manera las imágenes audiovisuales documentadas en esta investigación expresan mi posición, mi forma de ver: desde dónde lo hacía y qué me interesaba ver. En este sentido, Lenin me mostró unas fotografías que había tomado previamente al curso de fotografía y que habían formado parte de un trabajo para una clase suya en la universidad (ver Fotografía N.º 5). El tema era la quema del año viejo, que a través del fuego le permitía hablar en su propio idioma, pues la oscuridad y el fuego expresan el alto contraste que Lenin percibe. Además posteriormente, para otra clase de la universidad seleccionó una de las fotografías para estamparla en una camiseta, que por delante tenía la imagen fotográfica del fuego y por detrás decía: “Los ciegos no existen, mis manos son mis ojos” (Entrevista 2 a L., 2010).

Estéticamente, la ausencia de la aplicación de las normas de composición nos señaló la propia ceguera normovisual en el curso de fotografía. ¿Cómo imaginarnos que esas fotografías habían sido tomadas en espacios tan cotidianos nunca vistos de esa manera? (ver Fotografía N.º 6). El manejo corporal de la cámara fotográfica sin la lógica que buscamos desde la norma visual en las imágenes, mostraba espacios quizás insignificantes ante el pragmatismo normovisual en el que se ve lo que se necesita en la distancia, para una movilización rápida y productiva.

Fotografía N.º 6 Emociones alucinantes



Fuente: Javier Serrano (2010)

En una entrevista, Lenin explicó de manera muy clara la forma en que la incompatibilidad con la estética normada desvalorizaba la fotografía realizada por personas con ‘ceguera/baja visión’:

L: Es muy interesante esa cuestión [...] hay un problema [...] nosotros al tener problemas visuales [...] para el resto las fotografías son malas [...] no están en los estándares [...] ellos se quedan en esos estándares [...] no van mas allá [...] las fotos de una persona

invidente son más ricas [...] son metalenguajes [...] una foto perfecta te esta diciendo todo [...] una foto un poco más compleja... ¿oye que me quieren decir?

V: Explicame un poquito más sobre el metalenguaje.

L: Es mas que un lenguaje, más que un mensaje [...] una foto perfecta [...] el sol es el sol [...] Oye ¿porqué me tomo la mitad del sol? [...] una foto hecha por una persona invidente [...] puede estar chueca [...] no ley de tercios [...] tú tienes que abrir los ojos y ver que te quiere decir esa foto (Entrevista 2 a L., 2010)

Fotografía N.º 7 **Ante la vida**



Fuente: Javier Serrano (2010)

La estética fotográfica está normada por la concepción oculocéntrica de imagen, que pretende aparentar una comunicación visual directa: el carácter analógico del cual habla Barthes (1987), surgida por

determinada construcción histórica de la visión. Para Lenin los metalenguajes a los que se refiere, se expresaban en sus fotografías del fuego, pues “en el fuego uno ve lo que quiere ver” (Entrevista 2 a L., 2010). Otra forma de comprender el accionar de los metalenguajes a los que se refería Lenin, es a través de la importancia que tienen las descripciones sobre las imágenes. Como en el anterior acápite dije, para Javier la descripción era un medio de acceso a lo visual caracterizado por él como una conexión espiritual.

J: Sucedió algo ayer [...] ¿recuerdas foto de la mujer que daba de lactar al niño aquí en la Plaza Grande? [ver Fotografía N.º 7] la llevé a la Casa de la Cultura [...] les fascinó mucho [...] y el escuchar lo que cada persona decía y sentía sobre esa foto era emocionante para mí [...] en primer lugar me compartían lo que sentían con esa fotografía y me hacían acercarme a ese momento [...] todo lo que no pude ver en aquel momento lo vivo y lo recreo con los comentarios y opiniones de las personas (Entrevista 1 a J., 2010).

Indagando más sobre la conexión espiritual a la que se refería Javier en las descripciones, comprendí que en el caso de la Fotografía N.º 7, las personas que la veían comenzaban a interpretar oralmente el hecho de que la mujer parecía del oriente o cuestiones similares. De esta manera, Javier me explicaba que estas descripciones lo llevaban a conectarse con esa mujer. Los títulos que Javier dio a sus fotografías son expresiones de esta interacción en la que las imágenes atraviesan descripciones. Sobre las descripciones de fotografías, Bavčar afirma:

En este trabajo hay que tener mucha prudencia, pues con frecuencia las descripciones expresan ante todo los fantasmas de quien observa el cuadro. Algunas veces recorro a varias descripciones para acercarme un poco más a la realidad (Bavčar, 2010a:10-11).

Es interesante que en una sociedad que confía plenamente en la analogía visual de la fotografía con respecto a la realidad, las descripciones de las fotografías nunca puedan ser objetivas. En cuanto a la fotografía de la

mujer en la plaza: el acercamiento a ella y no a su imagen visual, es quizá la mayor ruptura de la fotografía realizada por personas con ‘ceguera/baja visión’ a la norma fotográfica. Los significados que envuelven a esa imagen superan la mirada absoluta de la que habla Bavčar (2010a). En este sentido, el carácter analógico de la fotografía al que se refiere Barthes (1987), se da a partir del oculoctrismo y su forma de definir la visión.

CAPÍTULO III

CONCLUSIONES

Sobre la investigación

Una imagen en un sueño me llevó a congregar la significación que harían las personas con ‘ceguera’ y ‘baja visión’ de sus fotografías en esta investigación. Mi familia, Javier y yo, viajábamos hacia un nevado. Salíamos del auto y frente al nevado hablábamos de su belleza. Yo volteaba el rostro a mi lado donde estaba Javier y lo veía callado y agachado. Volvía a voltear el rostro y él se encontraba con la cámara filmadora, filmando el nevado y filmándonos. Esa última imagen me permitió definir que la cámara fotográfica y luego las fotografías, son el medio a través del cual las personas con ‘ceguera/baja visión’ se comunican con el mundo visual en distintos sentidos.

Por una parte, a través de la cámara fotográfica se atrapa la imagen visual. El proceso fotográfico implica la asociación de los sentidos que en la experiencia fotográfica permite el acercamiento a la imagen visual. Esta experiencia sensorial asociada a la interacción con las personas normovisuales y sus descripciones de las imágenes, hace que el disparador no sea simplemente un mecanismo sino la oportunidad de tomar una imagen visual. Al inicio de la investigación, mi concentración por la experiencia sensorial que señalaba que lo visual es inseparable de los demás sentidos, me mostraba mi propia ceguera, aquella del oclocentrismo que aísla lo visual y le da primacía. Este interés ante el

holismo de la experiencia sensorial me impidió tomar en cuenta que en el momento de la toma fotográfica se accede al mundo visual atrapando imágenes visuales. Es decir, las tomas fotográficas no solamente implican el proceso sensorial, sino que persiguen conseguir una imagen. Por otro lado, la ceguera normovisual tiene que ver con el aislamiento de la experiencia sensorial, en un sentido fenomenológico en el que la separación de los sentidos mata la experiencia vivida y en un contexto oculocéntrico la experiencia cotidiana se da a través de lo visual de una manera tan exageradamente visual, que solemos olvidar nuestras experiencias que provienen de los otros sentidos.

La necesidad de atrapar imágenes fotográficas, es muy bien expresada por Bavčar. Este fotógrafo cuenta que habiendo perdido la vista en su niñez, a sus 16 años se prestó la cámara fotográfica de su hermana y realizó su primer *click*:

Era la niña que más me gustaba. Fue algo destacado. Ahora no sé donde está aquella primera fotografía. El placer que experimenté entonces surgió del hecho de haber robado y fijado en una película algo que no me pertenecía. Fue el descubrimiento secreto de poder poseer algo que no podía mirar (Mayer Foulkes, 1999:35).

La práctica fotográfica responde a lo que Bavčar llama el *deseo de la imagen*, el cual responde a “la existencia de un tercer ojo que está al tanto de los infortunios de nuestra mirada física” (Mayer Foulkes, 1999:52). Ese tercer ojo o visual interno como sugería María Augusta en esta investigación, es el desafío al oculocentrismo que define la visión por el ojo externo y que precisa un medio para exteriorizar las imágenes internas.

Por otro lado, ese deseo de la imagen se asocia también a la exclusión oculocéntrica que viven las personas con ‘ceguera/baja visión’ sin que las personas normovisuales podamos ser conscientes. En un contexto en el que las personas están inundadas por imágenes, se mueven en ellas, pretenden comunicarse mediante ellas y hablan corporalmente con ellas, una fotografía atrapada y luego descrita a una persona con ‘ceguera/baja visión’ permite cierto acceso a ese mundo visual. No

quiero decir que una descripción de lo visual equivalga a ver, como bien expresaba Cristian cuando nos hablaba del placer de ver en la distancia (Material documentado C., 2010). Sin embargo, ante la ausencia del ver mediante los ojos externos, la descripción de imágenes se convierte en un puente para llegar a las imágenes y superar la superficie de estas.

El contexto oculocentrista actual es representado por Bavčar a través de la figura mítica de Argos, quien puede ver sin ser visto y por esta su cualidad tiene similitud a las cámaras que controlan las ciudades por las que transitamos o a la moda por los programas de televisión de vidas ‘reales’. Así, Argos expresa el narcisismo de “la mirada puesta sobre uno mismo” (Bavčar, 2010b: 17-18). Buscando ‘la realidad’, el ojo oculocéntrico solamente llega a la superficie de las cosas y cree ingenuamente en ellas.

En la época del todo visual, que comienza a hacernos olvidar la importancia del verbo y de la narración, estamos obligados a interrogarnos acerca de los fantasmas de Argos para no olvidar que, por perfecto que sea ese Argos que constituye la técnica de la óptica moderna, los ojos de barro, que no siempre pueden dirigirse hacia lo invisible, son su soporte real (Bavčar, 2010b: 17).

A partir de la comunicación con el mundo visual que las personas con ‘ceguera/baja visión’ tienen mediante la fotografía, es posible concebir una visualidad alterna a la de Argos. Y esto no surge de una manera forzada, pues habiendo sido definida la fotografía desde el oculocentrismo, aquello que escapa a esta definición puede considerarse una propuesta alternativa. En este sentido, las normas de estética y composición de la fotografía provienen de una manera específica de comprender la visión. Éstas son las mismas normas que nos guían a los/as normovisuales cuando caminamos por las calles desde la perspectiva cartesiana, o las mismas que hacen que solamente veamos lo que necesitamos en la distancia en un contexto de productividad e individualismo.

La ruptura de las normas de estética y composición fotográfica conlleva a la transgresión más fuerte de esta fotografía hacia el oculocentrismo, y tiene que ver con la posibilidad de mirar el lado

invisible de la imagen y no el mensaje analógico a la realidad, que con el poder que históricamente se le ha otorgado cotidianamente constituye la realidad. “Ir en lo invisible, significa aceptar la muerte de la imagen bidimensional para encontrar su contenido material, es decir, el espacio tridimensional de su nacimiento” (Bavčar, 2010c:27). Por ello, Bavčar propone definir a la ceguera siempre en relación a las personas normovisuales, considerando que el destino compartido de todas las personas es atravesar el mundo invisible para llegar a la visualidad.

Con esta investigación no pretendo idealizar la vivencia que podrían tener las personas con ‘ceguera/baja visión’, pues tienen desventajas en la cotidianidad del contexto oculocentrista y estos problemas no deben ser desvalorizados. La idea no es ‘incluir’ a los/as artistas con ‘discapacidades’. La idea es tomar conciencia de la ficción visual en la que vivimos creyendo fielmente en la superficie visual de las cosas, reconocer la ceguera en todas las personas e intentar concebir una cotidianidad de esta manera. Siendo así, el ‘trato’ con las personas con ‘ceguera/baja visión’ no consistirá en paternalismos o subestimaciones, sino en diálogos en los que se puedan construir propuestas, en este caso alrededor de la fotografía. Superar la concepción oculocéntrica que define quien es ‘ciego/a’, permitirá abrir campos laborales además de los *Call Center* que definen subjetividades, capacidades y discapacidades. La posibilidad de una visualidad alterna se encuentra en el desafío al oculocentrismo, pues tiene la capacidad de proponer un concepto más amplio de imagen, pero también de revelar la ceguera de la normovisualidad.

En cuanto a la metodología que emplee en esta investigación, abordar la ‘ceguera’ manejando conceptos de la antropología de los sentidos y empleando la estrategia de la teoría fundamentada, me permitió repensar en las metodologías que se emplean desde las ciencias sociales para la investigación con personas con diversidades funcionales. Considero que la reflexividad en cuanto a la experiencia sensorial del contexto en el que nos criamos y de las personas con quienes trabajamos, puede llevarnos a comprender de distinta manera las diversidades funcionales. Esta comprensión podría enriquecer la teoría, pues implica abrir horizontes sobre distintas maneras de vivir las realidades

desde el cuerpo. La importancia de un posicionamiento teórico puede influir en las representaciones sociales que circulan sobre las personas con diversidades funcionales y consecuentemente, la materialidad de la discriminación cotidiana que viven.

Sobre el documental

Considero que la incapacidad de la antropología ha sido la concentración exótica en torno a la alteridad, sin que los/as antropólogos/as logren reconocerse en ella. En este sentido, el trabajo audiovisual me permitió analizarme como actora social representante de cierta visualidad y de esta manera, ser consciente de mi ceguera y de mi posición en el análisis de esta investigación. Una posición incluso corporal, más allá de la teoría. En este sentido, considero que se precisa reflexión metodológica y ética en todo el proceso de investigación antropológica, tomando en cuenta el posicionamiento que tenemos frente a los temas de investigación y la manera en que este cambia o no cambia. Esto implica emplear determinadas herramientas metodológicas dependiendo de los temas que investiguemos. Los medios audiovisuales nos pueden otorgar herramientas para llevar a cabo las investigaciones de una forma más reflexiva, sin que los resultados dejen su complejidad y superando la superficialidad de los discursos de la verdad que se manejan en la academia. Si bien lo que hacemos es análisis antropológico, después de realizar un documental no podemos pretender hablar de verdades que han sido negociadas durante el proceso de investigación y que han sido manipuladas en el proceso de edición. Lo mismo sucede con las letras, solamente que la diferencia está en la cercanía que tenemos con nuestros textos y la facilidad que tenemos para escondernos en nuestras propias palabras afirmando la verdad. La documentación audiovisual en cambio, proveniente del ojo externo que ve en la distancia, permite contar con un material documentado mediante el cual podemos ver nuestros propios ojos y escuchar nuestras propias voces, si optamos por ser conscientes de cómo construimos el conocimiento.

El hecho de haber realizado un documental sobre esta investigación, me otorgó elementos de análisis que probablemente no hubiese encontrado solamente a través de una etnografía convencional. Las de-

cisiones en torno a la información editada, formaron parte de un largo proceso de selección, en el que tomé en cuenta cuestiones de representatividad. La información seleccionada además, fue aquella que podría sugerir los hallazgos fundamentales a un público amplio y diverso, tomando en cuenta que si bien está dirigido a normovisuales también se dirige a personas con ‘ceguera/baja visión’. Esto implicó reflexionar sobre la imagen, el sonido y el montaje en la construcción de una narrativa. El resultado fue emplear una estrategia que a la vez de otorgar el acceso del documental a las personas con ‘ceguera/baja visión’, sugiere cuestionamientos en el público relacionados a los resultados de la investigación. El empleo de la voz narradora, además de proporcionar al público una reflexión sobre la construcción de imágenes a partir del lenguaje y la imaginación, les acerca al uso cotidiano de las personas con ‘ceguera/baja visión’ de tecnologías como el *Text Aloud*. La cotidianidad de este grupo social es ignorada por el común de la gente y esa ignorancia colabora con la discriminación vivida cotidianamente.

Por otro lado, el uso de la voz narradora señala uno de los hallazgos esenciales en relación a las palabras y las imágenes. El sentido común afirma que una imagen vale más que mil palabras pero con la audiodescripción de las fotografías tomadas por personas con ‘ceguera/baja visión’, se revelan los límites de todas las personas a la hora de intentar abarcar la visión de un observador absoluto, idolatrado por el oclocentrismo. Además de ello, la imagen no existe sin su significado, el cual es aprendido a través de la interacción social y mediante la comunicación, en este caso oral. Todas estas cuestiones me otorgaron hallazgos para el análisis y a la vez me señalaron los límites del producto audio/visual que realicé, en cuanto a su carácter oclocéntrico. Intentando presentar en el documental el análisis surgido en la investigación combinado con una experimentación para el público a partir del *Text Aloud* y la audiodescripción, no escapé de ciertos códigos de la narrativa visual. La dificultad de construir un producto para un público diverso, implicó tomar ciertas decisiones en las que fui consciente de los límites oclocéntricos del documental. Finalmente, estos límites también expresan la relación y tensión entre el oclocentrismo y la visualidad alterna y abren la posibilidad de emplear estrategias futuras

distintas para productos audio/visuales para públicos mixtos. Ante los límites del producto audio/visual, mi intención es que pueda abrir el cuestionamiento sobre la complejidad de la experiencia corporal, de la visualidad, la construcción de imágenes y la toma de fotografías y su acceso. La idea es otorgar la posibilidad de que el público se cuestione sobre la temática presentada en el documental, sin pretender expresar un mensaje cerrado y digerido. El hecho de haber optado por no realizar solamente un texto a partir de la investigación, implicó desafíos y límites que me permitieron enriquecer el análisis. Estoy al tanto de los múltiples campos que se abren a partir de la fotografía realizada por personas con ‘ceguera/baja visión’, para debatir la relación entre práctica fotográfica y visualidad. En esta investigación me concentré en ampliar y relacionar los conceptos que surgieron de los datos empíricos, es decir: la experiencia sensorial en la práctica fotográfica, la relación con el oculoctrismo a partir del acceso a las imágenes, las rupturas con las normas hegemónicas y consecuentemente, la redefinición del concepto de imagen. Mi intención es que los hallazgos de esta investigación y la forma de abordar los conceptos trabajados, señalen reflexiones teórico metodológicas en la antropología visual. Para finalizar, señalaré los campos que podrían enriquecer el análisis de la fotografía realizada por personas con ‘ceguera/baja visión’ y algunas sugerencias para la investigación de temas afines:

- El análisis de la fotografía realizada por personas con ‘ceguera/baja visión’ a partir de las cualidades tecnológicas específicas de la fotografía, ampliarían la comprensión de las visualidades alternas. Me refiero a los términos de temporalidad de la fotografía (pasado/instante), la indexicalidad en la toma fotográfica, y la reproductibilidad, entre otros.
- Es necesario el planteamiento de metodologías y el cuestionamiento sobre los procesos etnográficos en la investigación sobre/con personas con diversidades funcionales.
- En las últimas décadas ante la difusión de la obra de fotógrafos/as ciegos/as alrededor del mundo, surgieron talleres y cursos de foto-

grafía en todo el mundo. En Latinoamérica me enteré de experiencias en México, Chile, Argentina, Bolivia, Venezuela, y ahora en Ecuador. El trabajo de recopilación de las experiencias y análisis de las pedagogías empleadas, podría servir para el planteamiento de una pedagogía que se base efectivamente en el diálogo entre personas con “ceguera/baja visión” y normovisuales.

- La estética visual desde las personas con ‘ceguera/baja visión’ podría ser un tema bastante interesante para conocer más de esta visualidad alterna y realizarlo a través de distintas prácticas artísticas o cotidianas.
- Las investigaciones sobre las realidades de las personas con ‘ceguera/baja visión’ son bastante escasas en antropología en Latinoamérica y realizarlas podría ser una manera de dar a conocer realidades que paradójicamente son invisibilizadas en este contexto oculocéntrico.
- También sería interesante plantear la realización de documentales que expresen sensorialmente la visualidad alterna de las personas con ‘ceguera/baja visión’ y propongan formas diversas de trabajar las narrativas visuales.
- Un tema que me interesa en particular es la investigación sobre sexualidad a partir de la antropología de los sentidos. En medio del trabajo etnográfico que realicé, las personas con quienes trabajé me hicieron consciente de que la enseñanza de la sexualidad de gran manera se da a través del sentido de la vista en sociedades como la quiteña.
- El análisis de la fotografía desde la antropología de los sentidos puede ofrecer una manera más amplia y holística de concebir la imagen. Son pocos los estudios sobre la importancia de la narración de las fotografías en Latinoamérica (Silva, 1998) y posiblemente existan prácticas que asocien la fotografía a los otros sentidos.
- El campo de visualidades alternas al oculocentrismo es bastante am-

plio. Considero que por ejemplo, el análisis de las artes, los tejidos, las prácticas terapéuticas, en distintos contextos culturales podrían ser espacios potenciales para pensar en otras visualidades.

La investigación que presento es un acercamiento a la significación de la fotografía de personas con ‘ceguera/baja visión’ y falta aún mucho por investigar en este campo. Profundizarlo a través de la investigación, establecería más fundamentos para el desarrollo de una práctica que actualmente continua siendo desvalorizada. Concluyo la escritura de esta tesis compartiendo el comentario de un joven ‘ciego’ quiteño con quien conversé de manera breve y sincera sobre esta investigación. Cuando le explicaba del curso de fotografía y la posibilidad de una visualidad alterna me dijo que la fotografía realizada por ‘ciegos/as’ sería como un concurso de patadas para paraplégicos. Aceptando que pueden existir muchos ‘puntos de vista’, personalmente coincido con Bavčar quien explica que aunque disfruta de la música, el hecho de asociarla al/la ‘ciego/a’ de manera natural, hace que pueda afirmar que darle música a un ciego es como darle agua a un pez (La Jornada, 12 julio 2010). Pensar en la creación de imágenes desde la fotografía realizada por personas con ‘ceguera/baja visión’ es para mí, desafiar el mito del ver para creer, ir más allá de la superficie visual para llegar a la complejidad de la experiencia intersensorial y el contenido invisible de las cosas.

BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles (1979). *Metafísica*. Barcelona: Porrúa.

Ardèvol Piera, Elisenda (1994). “La mirada antropológica o la antropología de la mirada”. Disertación doctoral, Universidad de Barcelona. Visita 25 de mayo de 2007 http://cv.uoc.edu/~grc0_000199_web/pagina_personal/ardevol_tesis.pdf.

Arnold Y., Denise (2006). “Metodologías en las ciencias sociales en la Bolivia postcolonial: Reflexiones sobre el análisis de los datos en su contexto”. En *Pautas metodológicas para investigaciones cualitativas y cuantitativas en ciencias sociales y humanas*, Mario Yapu (coord.): pp. 3-115. La Paz: PIEB.

Asamblea Nacional (2009). “Educación para personas con discapacidades se debe trabajar desde capacidad específica de cada individuo”. Visita 20 de julio de 2009 <http://www.asambleanacional.gov.ec/200910301340/noticias/boletines/educacion-para-personas-con-discapacidades-se-debe-trabajar-desde-capacidad-especifica-de-cada-individuo.htm>

Audiodescripción (s/f). “Breve historia”. Visita 10 de febrero de 2009 <http://www.audiodescripcion.com/index.htm>

Barthes, Roland (1964). *La semiología*. Buenos Aires: Editorial Tiempo contemporáneo.

----- (1986). *Lo obvio y lo obtuso Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.

Bauman, Richard y Charles Briggs (1990). “Poetics and Performance as critical perspectives on language and social life”. *Annual Review of Anthropology* Vol. 19: pp.59-88.

Bavčar, Evgen (2010a). “Itinerarios”. En *Diecisiete. Teoría crítica, psicoanálisis, acontecimiento*. Año 1 Nro. 2: pp. 6-13.

----- (2010b). “Otra mirada”. En *Diecisiete. Teoría crítica, psicoanálisis, acontecimiento*. Año 1 Nro. 2: pp. 14-21.

----- (2010c). “Significantes invisibles”. En *Diecisiete. Teoría crítica, psicoanálisis, acontecimiento*. Año 1 Nro. 2: pp. 22-27.

----- (2010d). “La mirada del ciego: entre el mito, la metáfora y lo real”. En *Diecisiete. Teoría crítica, psicoanálisis, acontecimiento*. Año 1 Nro. 2: pp. 28-41.

Belting, Hans. (2002). *Antropología de la Imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.

Berger, John. (2001). *Modos de Ver*. Barcelona: Gustavo Gilli.

Bertillon, Alphonse (1890). “La fotografía judicial”. En *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Juan Naranjo (ed.): pp. 102-111. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli.

Boas, Franz. (2006). “Cartas y diarios de Franz Boas escritos en la costa noroeste entre 1886 y 1931”. En *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Juan Naranjo (ed.): pp. 166-174. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli.

Broca, Paul (1879). “Instrucciones generales para las investigaciones antropológicas”. En *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*,

Juan Naranjo (ed.): pp. 80-81. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli.

Cánepa Koch, Gisela (2001). “Introducción”. En *Identidades representadas Performance, experiencia y memoria en los Andes*, Gisela Cánepa (edit.): pp. 11-33. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Canetti, Elías (1999). “La antorcha al oído”. En *Luna córnea* Nro. 17: pp. 9.

Calvo y Mañà (1994). “El valor antropológico de la imagen. ¿Hacia el ‘homo photographicus’?”. En *Fotografía, Antropología y colonialismo (1845-2006)*, Juan Naranjo (ed.): pp. 205-212. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli.

Castro, Roberto (1996). “En busca del significado: Supuestos, alcances y limitaciones del análisis cualitativo”. En *Para Comprender la Subjetividad: Investigación Cualitativa en Salud Reproductiva y Sexualidad*, I. Szasz y S. Lerner (comps.): pp. 57-85. México: El Colegio de México.

Citro, Silvia (2001). *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Classen, Constance (1997). “Foundations for an Anthropology of the senses”. En *International Social Science Journal* 153: 401-412. Traducción al castellano. Visita 10 de marzo de 2009 <http://www.unesco.org/issj/rics153/classenspa.html>.

Clifford, James (2001). “Sobre la autoridad etnográfica”. En *Dilemas de la cultura: antropología, literatura, y arte en la perspectiva posmoderna*, James Clifford: pp. 39- 77. Barcelona: Gedisa.

Collier, John (1967). “Antropología visual. La fotografía como método de investigación”. En *Fotografía, Antropología y colonialismo (1845-2006)*, Juan Naranjo (ed.): pp. 177-181 2006. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli.

Colmenares, Jorge Andrés y Mauricio, Romero (2005). “Sociografía multisensorial”. *Revista Inversa*, Vol. 1, Nro. 1: pp. 23-28.

Crary, Jonathan (1990). “Capítulo 1”. En *Techniques of the Observer:*

on Vision and Modernity in the Nineteenth Century, Jonathan Crary (ed): pp. 1-24. Cambridge: MIT.

Chion, Michel (1999). *El sonido. Música, cine, literatura....* Barcelona: PAIDOS.

Da Vinci, Leonardo (1940). *Traité de peinture*. Paris: Delagrave.

Diario Expreso (2010). “En Ecuador existen casi 300000 personas con discapacidad, dice el Gobierno”. Visita 5 de enero de 2011 <http://www.diario-expreso.com/ediciones/2010/12/03/nacional/actualidad/en-ecuador-existen-casi-300000>.

Dillard Annie (1999). “El brillo del mundo”. En *Luna córnea* Nro. 17, enero-abril: pp. 26-29.

El Comercio (2010). “La pobreza es socia de la discapacidad”. Sección País, 4 diciembre 2010.

Ferreira M. (2009). “Discapacidad, corporalidad y dominación: la lógica de las imposiciones clínicas”. XXVIII Congreso Alas, 31 de agosto – 4 de septiembre de 2009, Buenos Aires, Argentina.

Fox, M. y Kim, K. (2004). *Understanding emerging disabilities. Disability and Society*, Vol. 19, Nro. 4: PP. 323-337.

Foucault, M. (1993). *Historia de la Sexualidad I: La Voluntad de Saber*. México: Siglo XXI.

Guba y Lincoln (1994). “Competing Paradigms in Qualitative Research”. En *Handbook of Qualitative Research*, Denzin y Lincoln (eds.): pp. 105-117. Thousand Oaks: Sage Publications.

Gould S.J. (1985). *The Flamingo's Smile: Reflections in Natural History*. Nueva York: W.W. Norton.

Hall, Stuart (1997). “The spectacle of the ‘other’”. En *Representation. Cultural representations and Signifying Practices*, Stuart Hall (ed.): pp. Great Britain: SAGE.

----- (2002). *El trabajo de la representación, Taller interactivo: Prácticas y representaciones de la Nación, Estado y Ciudadanía en el Perú*, Lima: IEP.

Harlan, Teresa (1998). “Ajuste de enfoque para una presencia indígena”. En *Fotografía, Antropología y colonialismo (1845-2006)*, Juan Naranjo (ed.): pp. 227-250. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli.

Harner M.J. (1978). *Shuar Pueblo de las Cascadas Sagradas*, Quito: Ediciones “Mundo Shuar”

Hughes B. y Paterson K. (2008). “El modelo social de discapacidad y la desaparición del cuerpo. Hacia una sociología del impedimento”. En *Superar las barreras de la discapacidad*, Barton (comp.): pp. 107-123. Madrid: Ediciones Morata.

Huxley, Aldous (2009). *Las puertas de la percepción. Cielo e infierno*. Barcelona: Edhasa.

Kromm, J. Autumn (1994). “The Feminization of Madness in Visual Representation”. En *Feminist Studies, Vol. 20, No. 3*: pp. 507-535.

La Jornada (2010). “Si la obra es de un ciego, no importa; es una persona”. Sección Cultura, 12 julio 2010.

Lacan, Jacques (1999). *El seminario 4, La relación de objeto (1956-1957)*. Buenos Aires: Paidós.

Le Breton, David (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Nueva visión.

----- (2007). *El sabor del mundo Una antropología de los sentidos*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Lutz, Catherine y Collins, Jane (1993). *Reading National Geographic*. Chicago: University of Chicago Press.

Mayer Foulkes, Benjamín (1999). “Evgen Baycar: el deseo de imagen”. En *Luna Córnea*, N° 17, enero-abril: pp. 34-95.

----- (2004). “Oscuridad en el diálogo”. En *Diálogo en la oscuridad*, Benjamín Mayer Foulkes: pp.207. México: Fondo de Cultura Económica-Museo del Palacio de Bellas Artes.

----- (2009). “Por una ceguera que siegue”. En *Visiones y revisiones de la discapacidad*, Patricia Brogna (comp.): 361-379. México: Fondo de Cultura Económica.

McLuhan, Marshall (1989). *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, México D.F.: Editorial Diana.

Merleau-Ponty, Maurice (2002). *El mundo de la percepción Siete conferencias*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

----- (1970). *Lo visible y lo invisible*, Barcelona: Seix Barral.

Mitchell W.J.T. (2003). “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual”. *Estudios Visuales* Nro. 1: 17-40.

----- (1984). “What is an image”. *New Literary History*, Vol. 15 # 3: 71-82

Mitra S. (2005). *Disability and Social Safety Nets in Developing Countries*. Washington: World Bank Institute.

Mon, Fabiana (2010). “Algunas definiciones entorno al concepto de discapacidad visual”. Visita 3 de marzo de 2009 <http://www.elcisne.org/>.

Moreau, Eve Catherine (2007). “Discapacidad y ciudadanía en el Ecuador contemporáneo. Estudio de la política ‘Ecuador sin barreras’”, Diplomado superior en Estudios Latinoamericanos, Universidad Andina Simón Bolívar.

Naranjo, Juan (2006). “Introducción”. En *Fotografía, Antropología y colonialismo (1845-2006)*, Juan Naranjo (ed.): pp. 11-25, Barcelona: Editorial Gustavo Gilli.

Oliver, M. (1990). *The Politics of Disablement*. Londres: Macmillan.

Ong, W.J. (1971). *Retrouver la parole*, HMH : Paris.

----- (2004). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México: Fondo de Cultura económica.

Organización Mundial de la Salud (2001). *Clasificación internacional del funcionamiento de la discapacidad y de la salud (CIF)*. Documento aprobado. OMS.

Ortiz, Mauricio (1999). “La visión no es la vista”. En *Luna Córnea*, N° 17, enero-abril: 10-19.

Pérez Rojas, Carlos Efraín (2005). “Video Comunitario y Auto-representación. (Entrevista por Gabriela Zamorano)” Visita 10 de octubre de 2009 http://www.nativenetworks.si.edu/Esp/rose/efrain_c_interview.htm.

Pérez Serrano, Gloria (1994). “Modelos o Paradigmas de Análisis de la Realidad: Implicaciones Metodológicas”. En *Investigación Cualitativa: Retos e Interrogantes. I. Métodos*, Gloria Pérez Serrano (ed.): Madrid: Editorial La Muralla, S.A.

Poole, Deborah (2000). *Visión, raza y modernidad Una economía visual del mundo andino de imágenes*, Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.

Rabiger, Michael (2007). *Tratado de dirección de documentales*. Barcelona: OMEGA.

Ramírez, Josué (1999). “Paco Grande: fotógrafo nómada con lazarillo”. En *Luna Córnea*, N° 17, enero-abril: 114 – 119.

Rance, Susanna y Salinas, Silvia (2001). *Investigando con ética: Aportes para la reflexión-acción*. La Paz: CIEPP, PIEB, Population Council.

Rance, Susanna (2002). “Diálogo de saberes”. En *Experiencias de Investigación Sociocultural*, CIEPP (comp.): pp. 7 – 16. La Paz: CIEPP. Recoletos visión (s/f). “¿Qué causas producen?”. Visita 1 de mayo de 2009 <http://www.bajavision.es/quecausas.html>.

Retrospectiva de Gerardo Nigenda (s/f). “Introducción”, “Etapa descriptiva”, “Etapa perceptiva”, “Etapa perceptual”. Visita 1 de mayo de 2009 <http://www.elisarugo.com/nigenda/>.

Richards A. (1999). “El concepto de cultura en la obra de Malinowski”. En *Hombre y cultura: la obra de Bronislaw Malinowski*, Raymond Firth (comp.): pp. 19-38. México: Siglo veintiuno de España.

Ruby, Jay (1996). “Antropología Visual”. En *Enciclopedia de Antropología Cultural*. David Levinson y Melvin Ember (eds.): Vol.4 1345-1351. Nueva York: Henry Holt y Cía.

----- (2007). “Los últimos 20 años de antropología visual”. En *Revista chilena de Antropología Visual*, N° 9, julio: 14-30.

Sánchez-Escalonilla, Antonio (2002). *Estrategias de guión cinematográfico*. Barcelona: Ariel Cine.

Saussure (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.

Serres, E.R.A. (1845). “Antropología comparada. Observaciones sobre la aplicación de la fotografía al estudio de las razas humanas”. En *Fotografía, Antropología y colonialismo (1845-2006)*, Juan Naranjo (ed.): pp. 26-30. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli.

Shakespeare, T. y Watson, N. (2001). “The social model of disability: and outdated ideology? Research in social science and disability”. En *Exploiting theories and expanding methodologies*, Shakespeare y Watson (eds.): pp. 9-28. Ciudad: Elsevier Science.

Schonberg, Jeffrey y Philippe Bourgois (2006). “Política y estética fotográfica: una documentación crítica de la epidemia de VIH entre usuarios de heroína inyectada en Rusia y Estados Unidos”. Visita 10 de diciembre de 2008 <http://philippebourgois.net/Spanish%20IJD%20Photo%20Aesthetics%20Anthro%20Public%20Health%202008.pdf>.

Sensorama (s/f). “¿Quién es sensorama?”, “Historia”, “Fundamento teórico”. Visita 1 de mayo de 2009 <http://www.sensorama.com.mx/index2.html>.
Silva, Armando (1998). *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*, Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Spivak, Gayatri, “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”, *Orbis Tertius* # 6, Año III: 175-235.

Strauss, Anselm L. (1987). “Introducción”. En *Análisis cualitativo para científicos sociales (Qualitative análisis for social scientists)*, Anselm Strauss: pp. Cambridge, Nueva York, Melbourne: Cambridge University Press. Traducción: Cecilia Olivares, junio 2000, La Paz, Bolivia.

Tylor E. (1876). “Fotografías de razas, de Dammann”. En *Fotografía, Antropología y colonialismo (1845-2006)*, Juan Naranjo (comp.): pp. 61-63, Barcelona: Editorial Gustavo Gilli.

Torres Dávila, Soledad (2004). *Género y discapacidad: más allá del sentido de la maternidad diferente*. Quito: Abya Yala.

Trujillo, Johan (2009). *Tiresias fotógrafo. La expresión en la producción fotográfica de los invidentes*, Tesis para optar por el título de licenciado en ciencias de la comunicación, Universidad intercontinental.

Turner, Victor (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of play*”, Nueva York: PAJ Publications.

----- (1987). *The Anthropology of Performance*. Nueva York: PAJ Publications.

Turner, V. y Bruner, E. (1986). *The Anthropology of Experience*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Turner, B. (2001). “Disability and the sociology of the body”. En *Handbook of disability Studies*, G.L. Albrecht, K.D. Seelman y M. Bury (eds.): pp. 252-266. Sage Publications.

UPIU (2011). “La discapacidad, más que una condición médi-

ca”. Visita 15 de enero de 2011 <http://espanol.upiu.com/view/post/1294590635328/>.

Wortham, Erica (2005). “Más Allá de la Hibridad: Los medios televisivos y la producción de identidades indígenas en Oaxaca, México”, *Liminar Year 3*, Vol. III, (2): 34-47.

DOCUMENTALES/PELÍCULAS/AUDIODESCRIPTIVAS

Black (2005), dirigida por Sanjay Leela Bhansali, India.

La luz de los sentidos (2006), dirigido por Alberto Gonzáles Lorente, Cuba.

Rosso como il cielo (2006), dirigida por Cristiano Bortone, Italia

Touch the sound (2004), dirigida por Thomas Riedelsheimer, Alemania

Perro andaluz (1928), dirigida por Luis Buñuel, España

LISTADO DE FOTOS

Fotografía N.º 1. Sin título de la autora. Retrato de Emiliana Cáceres en la plaza Murillo. Fuente: Angelina Mallón (2004)

Fotografía N.º 2. Calle de Coyoacán, México DF. Fuente: Violeta Montellano Loreda (2009)

Fotografía N.º 3. El olor del petate comulga con el pasar de los sonidos. Fuente: Gerardo Nigenda (2004)

Fotografía N.º 4. Sin título del autor. Autorretrato de Cristian Salinas. Fuente: Cristian Salinas (2010)

Fotografía N.º 5. Sin título del autor. Fuego en quema del año viejo. Fuente: Lenin Carrera (2004)

Fotografía N.º 6. Emociones alucinantes. Fuente: Javier Serrano (2010)

Fotografía N.º 7. Ante la vida. Fuente: Javier Serrano (2010)

LISTADO DE DIAGRAMAS

Diagrama N.º1. Categorías tentativas en la investigación. Fuente: Violeta Montellano Loreda (2010)

Diagrama N.º 2. Categorías de análisis en la investigación. Fuente: Violeta Montellano Loreda (2010)

LISTADO DE TABLAS

Tabla N.º 1. Programa para el curso de fotografía a personas con ‘ceguera/baja visión’. Fuente: Maria Fernanda Burneo (2010)

LISTADO DE IMÁGENES

Imagen N.º 1. Cerebro y conexiones visuales Fuente: Novoa, Daniela (2010). “Inteligencia emocional”. Visita 16 de octubre de 2010 <http://amandolasabiduria.blogspot.com/>.

Imagen N.º 2. Ilustración de publicidad para sensorama, 1962. Fuente: Awoadh’s Blog\ Visita 20 de diciembre de 2010 <http://awodh.wordpress.com/2010/09/19/3/>.

ENTREVISTAS

Evgen Bavčar (E.B.). Entrevista 1: 6 de septiembre de 2010.

María Isabel Betancourt (M.I.). Entrevista 1: 17 de abril de 2010.

Entrevista 2: 18 de mayo de 2010

Emiliana Cáceres (E). Entrevista 1: 19 de enero de 2010

Lenin Carrera (L.). Entrevista 1: 19 de abril de 2010.

Entrevista 2: 2 de agosto de 2010

María Augusta Granda (M.A.). Entrevista 1: 4 de julio de 2009.

Entrevista 2: 5 de julio de 2009. Entrevista 3: 13 octubre de 2009

Laura Muenala (L.M.). Entrevista 1: 13 de mayo de 2009

David Rivadeneira (D.). Entrevista 1: 18 de mayo de 2010

Cristian Salinas (C.). Entrevista 1: 18 de mayo de 2010.

Entrevista 2: 19 de junio

Entrevista 3: 3 de julio de 2010

Javier Serrano (J.). Entrevista 1: 31 de julio de 2010

Blady Tupisa (B.). Entrevista 1: 19 de abril de 2010

Rita Villagómez (R.). Entrevista 1: 2 de diciembre de 2009. Entrevista 2: 21 de abril de 2010