

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
PROGRAMA DE ANTROPOLOGÍA
CONVOCATORIA 2008-2010**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**FOTOGRAFÍA REALIZADA POR PERSONAS CON “CEGUERA/BAJA
VISIÓN” EN QUITO, ECUADOR:
OCULOCENTRISMO Y VISUALIDAD ALTERNA**

VIOLETA ANDREA MONTELLANO LOREDO

MARZO 2011

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
PROGRAMA ANTROPOLOGÍA VISUAL
CONVOCATORIA 2008 - 2010**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**FOTOGRAFÍA REALIZADA POR PERSONAS CON “CEGUERA/BAJA
VISIÓN” EN QUITO, ECUADOR:
OCULOCENTRISMO Y VISUALIDAD ALTERNA**

VIOLETA ANDREA MONTELLANO LOREDO

**ASESOR DE TESIS: HUGO BURGOS
LECTORES/AS: XAVIER ANDRADE, GABRIELA ZAMORANO**

MARZO 2011

Agradecimientos

Por encima de todo agradezco a las personas que participaron en esta investigación a través de sus experiencias, otorgándome su confianza y su tiempo. Agradezco profundamente a Rita Villagómez por brindarme importantes críticas a esta investigación y la apertura en la Biblioteca para ciegos/as de la UPS para realizar 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 Folclórico Nacional Jacchigua.

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 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 por impulsar 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. Al fotógrafo Gerardo Nigenda por sus enseñanzas que, de una manera corporal, me hicieron entender el tema más allá de mi propia normatividad. Al fotógrafo Evgen Bavcar 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, Eduardo Henríquez, Miguel Rivera, Juan Pablo Vitteri, Frantz Jaramillo, Mayra Moreno, Sonia Rojas, Jaime Sánchez, Manuel Kingman, Samuel Fierro, Andrea Miño, Christian Proaño, Alejandro Cevallos, Rubén Calderón, Juan Zabala 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 esta “colaboración” sería inexistente.

ÍNDICE

INDICE	4
Resumen	6
Participantes en la investigación	7
CAPÍTULO I	11
INTRODUCCIÓN	11
Delimitación del espacio en la investigación	14
Contextualización de la población con “ceguera/baja visión” en Ecuador	15
Estado del arte: Oculocentrismo, fotografía y antropología	19
Estrategia metodológica	28
<i>Diseño de investigación y construcción de categorías analíticas</i>	29
<i>Curso de fotografía para personas con “ceguera/baja visión”</i>	32
<i>Producción del documental: rodaje, guiones y reflexividad</i>	36
<i>Posproducción del documental: montaje, guión final y “audio/visionados”</i>	38
CAPÍTULO II	52
OCULOCENTRISMO Y VISUALIDAD ALTERNA EN LA FOTOGRAFIA DE PERSONAS CON CEGUERA Y BAJA VISION EN QUITO	52
Contexto de oculocentrismo en Quito	54
<i>Qué es ver según el oculocentrismo</i>	54
<i>Qué es ceguera según el oculocentrismo</i>	58
Fotografía de personas con ceguera/baja visión en Quito	63
<i>La construcción de la imagen: el lenguaje, la memoria y lo invisible</i>	64
<i>Experiencia sensorial cotidiana</i>	68
<i>El proceso sensorial de la toma fotográfica</i>	72
<i>El resultado en la fotografía: acceso al mundo visual</i>	80
<i>Rupturas de la norma en la fotografía de personas con “ceguera/baja visión”</i>	83
CAPITULO III	90
CONCLUSIONES	90
Sobre la investigación	90
Sobre el documental	93

BIBLIOGRAFÍA	98
DOCUMENTALES/PELÍCULAS/AUDIODESCRIPTIVAS	104
ENTREVISTAS	104

RESUMEN

La pregunta que guía esta investigación indaga sobre la significación de la fotografía realizada por personas con “ceguera/baja visión” en Quito, Ecuador. Tres componentes nutrieron el análisis que presento en este texto y que realicé los años 2009 y 2010: una etnografía, un curso de fotografía y un documental audio/visual. Realicé la etnografía en torno a la cotidianidad de un grupo de personas con “ceguera/baja visión”, estableciendo actores/as clave a partir de mi participación en el espacio de la Biblioteca para ciegos/as de la Universidad Politécnica Salesiana. Posteriormente, planteé la realización de un curso de fotografía para personas con “ceguera/baja visión”, en el cual enfatiqué la etnografía relacionándola directamente con el tema de la fotografía e inicié una documentación audiovisual. Si bien el documental me sirvió como fuente de registro reflexivo de las realidades estudiadas, al igual que el presente texto escrito, es un producto del análisis de esta investigación. Ambos son resultados en torno a una misma pregunta, sin embargo, la contestan desde distintos lenguajes. En esta investigación, considero que la práctica fotográfica de personas con “ceguera/baja visión” cobra significados en la intersensorialidad de la experiencia fotográfica y en la posibilidad de constituirse en un medio de acceso al mundo visual surgido en el deseo de imágenes, que en un contexto oculocéntrico es negado a las personas con “ceguera/baja visión”. Por un lado, esta investigación gira en torno a la posibilidad de una visualidad alterna al oculocentrismo, revelada a través de la práctica fotográfica de personas con “ceguera/baja visión”. Y por otro lado, gira en torno a la ceguera de las personas normovisuales criadas en ese oculocentrismo.

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 esta tesis. 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 (2001: 33-39), con respecto a la “decisión informada” en el proceso de investigación, 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 esta tesis 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” en contraposición a 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 edad, el lugar de nacimiento, la actividad que llevan a cabo y una explicación de su grado visual, en la mayoría de los casos citando entrevistas realizadas. Al realizar citas textuales de las entrevistas, empleo tres puntos seguidos (...) para referirme a aquellas partes de las entrevistas que no fueron transcritas por decisión propia, en cuanto a selección de datos.¹

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

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 si pude ver ... en mi memoria tengo esas imágenes permanentes... si me describen algo, yo... recuerdo o me imagino... después si, 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

¹ Esta será la forma en que cite extractos de entrevistas a lo largo de este texto.

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... (M.I., 2010, Entrevista 2).

María Fernanda Burneo (M.F.): Quiteña, diseñadora gráfica, fotógrafa y estudiante de maestría en comunicación social en FLACSO.

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... (L., 2010, Entrevista 2).

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... (M.A., 2009, Entrevista 1).

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

Doña 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 (C., 2010, Entrevista 1).

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... discapacidad visual... 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 (D., 2010, Entrevista 1).

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... (J., 2010, Entrevista 1,).

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 (B., 2010, Entrevista 1).

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: 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 (Fotografía 1). Quizás el acto de ver, sería un proceso más complejo que el funcionamiento biológico de los ojos externos. Con este primer recuerdo, al plantear mi tema de tesis el primer interés fue investigar de qué manera personas con “ceguera/baja visión” en Quito concebirían el ver.

Fotografía 1.



Autora: Angelina Mallón (persona retratada Emiliana Cáceres, La Paz - Bolivia)

En un evento académico en Quito,² conocí a Rita Villagómez, fundadora de la Biblioteca para ciegos/as de la Universidad Politécnica Salesiana. 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 es comprender ¿de qué manera un grupo de personas con “ceguera” o “baja visión” significan fotografías realizadas por ellas? Me concentro en la fotografía porque estando enmarcada dentro del oculoctrismo, me lleva a repensar la experiencia de la “ceguera”.

Me refiero a personas con “ceguera/baja visión” empleando comillas, 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 la división entre ambos la que conlleva a una biologización de la visualidad. Cuando me refiero a personas normovisuales, me refiero a quienes criados por el oculoctrismo no logran encontrar su propia ceguera para ampliar su 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).

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

Como preguntas secundarias planteo: ¿de qué manera la fotografía realizada por personas con “ceguera/baja visión” podría expresar la relación que tienen con el oculo-centrismo?; ¿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 interpreto 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 la existencia de estudios que analicen visualidad y ceguera. 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 es parte de una historia de los sentidos con determinada hegemonía.

La antropología de los sentidos también me permite 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 subdisciplinas,³ 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 empleo una estrategia metodológica en la cual la experiencia corporal tiene importancia esencial,⁴ y utilizo 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, delimito 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 Universidad Politécnica Salesiana (UPS), entre el último semestre del año 2009

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).

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 pues 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).

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 “ceguera/baja visión”; con la colaboración de Rita, lancé la convocatoria de un curso de fotografía.⁵ 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 Quito.⁶ 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 empleados en computación. 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 70' y 80', 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, 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

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).

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 Ecuador.⁷ 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 de *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 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

⁷ De acuerdo con la Convención Nacional de las Naciones Unidas, en Ecuador se emplea la terminología de “discapacidades” 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.

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, 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, 2010). Pobreza y diversidades funcionales se hallan íntimamente ligadas, y se expresan en el desarrollo 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 (N. y U., 2009, Notas de campo).⁹

Según la Misión Manuela Espejo, de las 294.166 personas con diversidades funcionales un 9,12% presenta discapacidad visual (UPIU, 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 AGORA.¹⁰ 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

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”.

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.

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 (N. y U., 2009, Notas de campo).

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 lecto-escritura 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 oculoctrismo. 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 (L.M., 2009, Notas de campo). Por otro lado, la dificultad de apertura de campos laborales 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” (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: Oculocentrismo, 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* (Classen, 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 asociaría 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 oculo-céntrica 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” (1979). 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 Evgèn Bavcar, 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: “En 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” (Bavcar, 2010:16). 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 (Bavcar, 2010:17). 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 absoluto.¹¹ La visión se estableció entonces como el camino a la belleza.¹² 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).

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

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 hegemonícamente 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.

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 cuerpos.¹³ 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, empleaban 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 fotoreportaje: la circulación de imágenes hizo que sean conocidos acontecimientos sociales a nivel mundial y el acceso a los equipos

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

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 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: “Infinidad 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, y 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:

El punto importante es que los estereotipos se refieren tanto a lo que se imagina en la fantasía como a lo que se percibe como “real”. Y lo que se produce visualmente, por medio de las prácticas de representación, es solo la mitad del cuento. La otra mitad –el significado más profundo- reside en lo que no se dice, pero está siendo fantaseado, lo que se infiere pero no se puede mostrar. (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 construidas 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 oculoctrismo 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 últimas décadas comienza a desarrollarse. Por una parte, me parece esencial practicar una postura reflexiva en torno a la historia del oculoctrismo, 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 todavía vigente tendencia a utilizar tecnologías visuales como ilustración de trabajos antropológicos como afirma Ruby (1997).

¹⁴ En el montaje de esta fotografía el abuelo es invisibilizado y el niño Ete Ete aparece flotando en la nada.

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 oculoctrismo, 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 la tesis 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 acercarme a ella 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 etnografía: 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 (1994 citados en Castro, 1994: 59-60), implica una serie de cuestiones ontológicas (cómo entendemos la realidad que analizamos), epistemológicas (cómo comprendemos la construcción de conocimiento) y metodológicas (de qué manera entonces podemos analizar esa realidad). Realizar una investigación sobre realidades de personas que han sido catalogadas históricamente como “discapacitadas” o “ciegas”, estando yo dentro del oculoctrismo, implicó adoptar un posicionamiento de paradigma u otro, 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, por la visión. Como conté en la introducción, 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 me posicioné en 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 afirmarí desde el paradigma positivista o crítico, o el modelo biomédico de “discapacidad”), no pude solucionar este conflicto pues el tema surgía del binario mismo: presuponía que quienes “vemos” construimos categorías visuales de otredad y “los otros” no. Esta presuposición reflejaba mi falta de conciencia del oculoctrismo en el que fui criada.

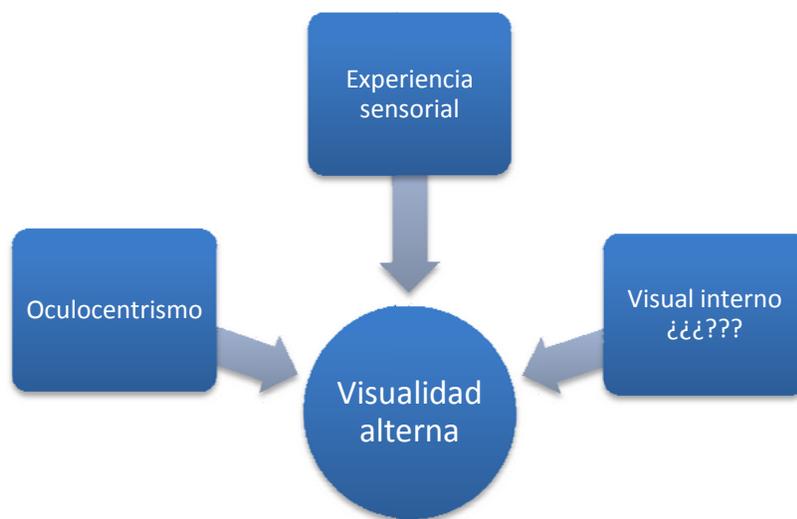
En esos primeros meses de acercamiento etnográfico, el tema de la fotografía surgió a partir de un interés en las personas con quienes compartía por el surgimiento de obras fotográficas de “ciegos” en el mundo. Con la fotografía, el conflicto que tenía con el binario visión/no visión quedó suspendido 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 surgieron tentativamente los conceptos que son reflejados en el Gráfico 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 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.

Gráfico 1. Categorías tentativas en la investigación.



Fuente: Violeta Montellano Loredo

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 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 en Gráfico 4, con el cual inicio el Capítulo II de esta tesis.

El tema del oculoctrismo me llevó a ampliar mi comprensión de la ceguera no solamente desde un paradigma interpretativo sino también crítico. De esta manera revisé la manera histórica en que la “ceguera” fue definida históricamente 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 oculoctrónico 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 agradecimiento 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 silabus de las clases (Gráfico 2) 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 Betancourt, 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 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 para acercarnos 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 oclocentrismo, estando muchos de ellos/a directamente relacionados/a al campo visual.

El silabus 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. Hubiese sido muy enriquecedor el hecho que la profesora haya experimentado con sus propios ojos previamente al taller, pues aún cuando comenzó el curso 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 oclocentrismo.

Gráfico 2. Silabus para clases 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

En el Gráfico 2 se presentan 13 clases, 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 silabus fue adaptado a las salidas y la disponibilidad de las personas.

Las clases se realizaron en base a la enseñanza oral de María 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 oculocéntrica 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 de 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, 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 oculoctrismo.

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 incluida 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 oclocentrismo. 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 ciegamente me acercaba al tema. Sin la pretensión de realizar una autoetnografía, el hecho de verme como actora social me permitió replantear el análisis, prestando mayor atención a las tensiones existentes entre el oclocentrismo 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 existía 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, guión final 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 Aloud*, 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 de forma general consiste en la descripción sonora de las imágenes visuales inaccesibles. Cuando me decidí a realizar un documental sobre esta investigación, uno de los desafíos fue encontrar la manera de 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 yo 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 me valí del trabajo en sonido que ambientaría 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.

La audiodescripción de las fotografías para las personas normovisuales que realizaron el “visionado”, 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 me refiero a las graduaciones de visión que compiten con la noción de la oscuridad de la ceguera, no utilicé efectos especiales en estas partes ni otros colores de pantalla 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 de las fotografías, éstas 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 serán “completas”, y las imágenes para las personas normovisuales tampoco. Me refiero a que las debilidades que podrían hacer que las audiencias tengan informaciones incompletas podrían dar oportunidad de más interpretaciones y sobretodo podrían enfrentarlas con 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 que presento a continuación, tomando en cuenta las opiniones de algunas personas que lo vieron y escucharon. Me referiré a ello en el desarrollo del guión y al final del acápite.

Formato: DV

Tiempo: 30 min.

Dirección, guión y cámara: Violeta Montellano Loredó

Colaboración con cámara: Patricia Bermúdez

Asistencia de producción y sonido: Eduardo Henríquez

Edición: Andrea Miño

Efectos especiales: Juan Zabala

Posproducción de sonido y música original: Christian Proaño

Narradora: Carmen, voz proveniente del programa *Text Aloud*

Idea Central:

A través de tres personajes mi intención fue expresar la significación que la fotografía puede tener 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”. Mi pretensión fue señalar el oculo-centrismo 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 validera que lleve a cuestionar la comprensión convencional de la imagen. Para ello utilicé el programa *Text Aloud*, que consiste en narraciones llevadas a cabo por una voz programada en la computadora, cuestión que por un lado señala el uso

cotidiano de estas tecnologías para las personas con “ceguera/baja visión” y por otro lado, me ayuda a realizar la audiodescripción de imágenes en ciertos momentos del documental.

Personajes principales:

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, fueron tres personas quienes expresaron más sus posturas y se mostraron interesados por la fotografía. Esta selección también implicó reflexionar en torno 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 oculoctrismo, 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 y de ello es de lo que se trata el documental. 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, tenía un discurso romántico en relación al arte y la imagen. Su manera de comprender la fotografía era 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 oculoctrónico, 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, voz de español, pues algunas personas me dijeron que Jorge era el más solicitado por la 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.

Gráfico 3. Secuencias del documental

Secuencia Imagen	Diálogos	Audiodescripción	Sonido ambiente
INTRODUCCIÓN Texto en pantalla: Y TU ¿QUE VES?		Texto blanco sobre pantalla negra, que dice: Y TU ¿QUE VES?	
Texto		En ciertos momentos de este documental se empleará la técnica de la audiodescripción, usada en las películas para personas con ceguera y baja visión, que implica la descripción oral de las imágenes visuales. Carmen la narradora de este documental, sale del programa <i>Text Aloud</i> , que convierte textos a voz.	
Plano general Javier saliendo de la ecovía Javier se dirige hacia la universidad		El catorce de mayo del 2010 en la ciudad de Quito, cinco personas llegaron a la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, para iniciar un curso de fotografía para personas con “ceguera” y “baja visión”. Este curso fue dictado por la fotógrafa María Fernanda Burneo, como parte de un proyecto de tesis	Sonido calle y semáforo para ciegos Bastón en la calle.

		<p>en antropología visual realizado por Violeta Montellano, investigadora y camarógrafa de este documental.</p> <p>Javier Serrano, Cristian Salinas, Lenin Carrera, María Isabel Betancourt y David Rivadeneira, fueron seleccionados entre los y las postulantes por su interés en la fotografía y sus distintas maneras de haber experimentado la visualidad</p>	
<p>PRESENTACION DEL CURSO</p> <p>Plano gral. primera clase</p>	<p>“Yo soy Fernanda, soy diseñadora y fotógrafa y hago una maestría en comunicación social, fui publicista dos años...”</p> <p>C: “¿María Fernanda? yo creo que sería prudente que nos preguntes que nivel tenemos,</p> <p>F: “Nivel de foto?”</p> <p>C: “No, de visión, porque en eso es en lo que uno se puede manejar”</p>		<p>Sonido ambiente curso</p>
<p>TRANSICION A PRIMER PERSONAJE</p> <p>Texto</p>		<p>Pantalla negra y voz: “¿cómo ves?”</p>	
<p>PRIMER PERSONAJE: JAVIER</p> <p>Efecto, subjetiva nivel de visión.</p> <p>Efecto permanece.</p>	<p>“es como estar en una niebla densa, muy densa...”</p>	<p>“Javier Alejandro Serrano, quiteño, pintor, músico, poeta...”</p>	<p>Música</p>
<p>Javier ordena fotos. Paneo de fotos ordenadas.</p>		<p>“Javier ordena fotografías ampliadas y encuadradas. El 9 de julio del 2010, Javier fue invitado por la Casa de la cultura ecuatoriana, a una feria artística en Santiago de Méndez, pueblo ubicado en el oriente ecuatoriano. Allí pintó en escena, como suele hacer en otros eventos, y esta vez también expuso fotografías que resultaron del curso. En la imagen se muestra cómo ordena las fotografías .”</p>	<p>Sonido ambiente feria.</p>

	J: “pues bueno... les encantó mucho... era emocionante para mí... me hacían acercarme a ese momento en que yo saqué esa foto... lo que no pude ver en ese momento lo vivo y lo recreo con las opiniones de las personas”	algunos árboles, el cielo es celeste, hay algunas nubes y luz.	
Pantalla negra		La fotografía es horizontal. En la esquina inferior derecha de la fotografía se ve la parte superior de una mano, la del fotógrafo. En ella se refleja la fuerte luz del sol, que se encuentra en la parte superior central de la fotografía, y por tener demasiada luz, se ve como una mancha de la cual provienen rayos, y alrededor colores verduzcos y violáceos. El tubo de un farol, sin que se vea el farol, coincide con el sol y la mano, como si sostuviera al sol. Por detrás hay algunos árboles tanto a la derecha de la fotografía como a la izquierda. Al lado izquierdo también aparece un faro de luz, pero a lo lejos. Lo demás, al fondo, es cielo azul.	
TRANSICION SEGUNDO PERSONAJE Clases de fotografía. Cristian toca cámara de Fernanda. Ella enseña velocidad de obturación. Retrato de Lenin a Javier.		“En el curso, Fernanda enseñó las partes de la cámara y las funciones en sus cámaras. Luego, llevaron prácticas en calle, de retrato y autoretrato”.	Sonido ambiente del curso, algunas voces donde Fernanda explica a los/a alumnos/a
Texto: “¿cómo te ves y cómo te ven?”		Texto blanco sobre pantalla negra que dice ¿cómo te ves y cómo te ven?	
SEGUNDO PERSONAJE Efecto de subjetiva del nivel de visión de Cristian. Continúa el efecto	“más o menos a mis 9 años comencé a perder visión periférica... yo soy ciego total...”	Cristian. 34 de años, quiteño, comunicador social y radiofonista.	Música

		viste una sudadera azul con letras rojas y una camiseta blanca adentro que apenas se ve por debajo. Su mirada mira hacia el frente.	
	“yo me acuerdo a mis papás.... Ahora ya no es lo mismo”		
Curso	practicamente todos los que están aquí tenemos memoria visual... en mi has despertado una curiosidad, me hubiera gustado ver las fotos... v: te cuento una cosa... entonces la idea es que hay otras formas de ver no?... c: claro, hay muchos puntos de vista...		Sonido ambiente curso
Pantalla negra		La fotografía es horizontal. En primer plano, en la parte central de la imagen, se encuentra una niña agarrando con su mano derecha un algodón de azúcar rosado enorme. Sus labios están brillando por el dulce que debió saborear antes y sus ojos brillan. A su lado se ve una parte del cuerpo de una señora, cuyo brazo derecho parece querer alcanzar el algodón de azúcar. Atrás, en la parte derecha de la fotografía, hay una joven con la boca abierta llena de algodón de azúcar. Más atrás de ella, está la máquina de algodón de azúcar, un pedazo de sombrilla y el vendedor. Al lado izquierdo de la imagen, más lejos, hay un árbol y otros niños. Una niña se encuentra parada con su algodón de azúcar mirando al fotógrafo	
TRANSICION 3ER PERS Fernanda describe curso		(espacio antes de descripción) “Tras las prácticas fotográficas, Fernanda describía las fotografías de los alumnos y la alumna. Luego, las seleccionaban conjuntamente. Mientras Fernanda describe, Lenin imagina la imagen con sus manos encima de la mesa de su silla”	Sonido ambiente curso
3er PERS. Subjetiva nivel de			

visión EFECTO Me lleva al parque y cuenta que de pequeño siempre iba a ese mirador, que las veía bien, ahí esta el alto contraste, había un tubo. Niños en el tubo.		Lenin Carrera: 25 años de edad, quiteño, comunicador social con mención en desarrollo.	Sonido ambiente mirador
Curso autoretrato Lenin explica los objetos que tomó para hacer su autoretrato, el último libro que leyó con sus ojos, sus nuevos ojos	“bueno, lo que yo traté es de a través de las fotos hacerles entrar al resto a mi mundo... (explica objetos, cortar, dejar solo lo más importante) quise hacerlo muy mío, sin que nadie venga y diga yo te tomo ¿cómo así? Si es algo mío		Sonido ambiente curso
Entrevista su casa Explica las fotos del fuego. Explica que las hizo antes, en su carrera y que el fuego tiene alto contraste.	“por ejemplo en estas fotos... cuando no me ayudaba la visión me ayudaban los otros sentidos... yo las sentí mucho a estas fotos...”		Sonido ambiente su casa
Pantalla negra		La fotografía es horizontal. La mayor parte de la imagen muestra oscuridad y del centro hacia la izquierda del cuadro, una llama de fuego nace, desde trozos de tela y carbón. La llama de fuego en su centro tiene coloración amarilla blanca, luego amarilla y los bordes de la llama son color naranja y rojos.	
Camiseta, tú ves lo que quieres ver.	“aquí hablamos de metalenguaje... una foto perfecta tu ves el sol y es el sol... pero si yo te tomo medio sol... puede		Sonido ambiente casa

	ser fea... no tener ni la ley de tercios... pero sin embargo, tu tienes que abrir los ojos... has la prueba... te va a decir, está mal”		
Pantalla negra		La fotografía es vertical. A través de una reja se ve la plaza grande y algunos árboles. La reja, parecería un hueco con forma difícil de explicar. A distancia, en un primer plano se ven algunas personas caminando y más a lo lejos un edificio. El contraste entre el negro de la reja y el fondo de la plaza, se profundiza por la claridad que hay detrás de la reja.	
Pantalla negra y texto:		Texto blanco sobre pantalla negra que dice ¿qué es lo que vemos y qué es lo que no...?	
		<p>Fotografía tomada por Violeta Monte Llano como parte de un taller de percepción no visual, dictado por Gerardo Nigenda, fotógrafo ciego mexicano. En el taller las experiencias se daban con los ojos cerrados. La fotografía es horizontal. En primer plano, en la parte inferior derecha de la fotografía, la mano de la fotógrafa se ve tocando burbujas que salen de un vendedor que se encuentra al frente de ella. Él tiene una camiseta azul y una gorra negra. Con su mano izquierda sostiene un tarrito de plástico blanco, en el cual tiene el líquido que producen las burbujas y también sostiene un tubo metálico color rosado que se bifurca en tubos delgados, que le sirven para colgar avioncitos de colores, que también vende. Con su mano derecha hace las burbujas con el pequeño utensilio que mete en el tarrito blanco. Atrás de él, al fondo, se ve un poco de la plaza de Coyoacán y unas cuantas personas caminando. Una de las burbujas que hizo el vendedor, coincide con su ojo izquierdo.</p> <p>Esto, para Violeta, no se trata de un simple azar o de una coincidencia, sino de un mensaje, que muestra una manera de ver a través de lo invisible. Aquella mañana, ella, con los ojos tapados, no sabía que recibiría las burbujas en la palma de sus manos, y quizá fue la primera vez que las sintió de verdad. Hoy, a través del documental conoció su mirada y a través de la</p>	

		investigación, su propia ceguera.	
--	--	-----------------------------------	--

Fuente: Violeta Montellano Loredó

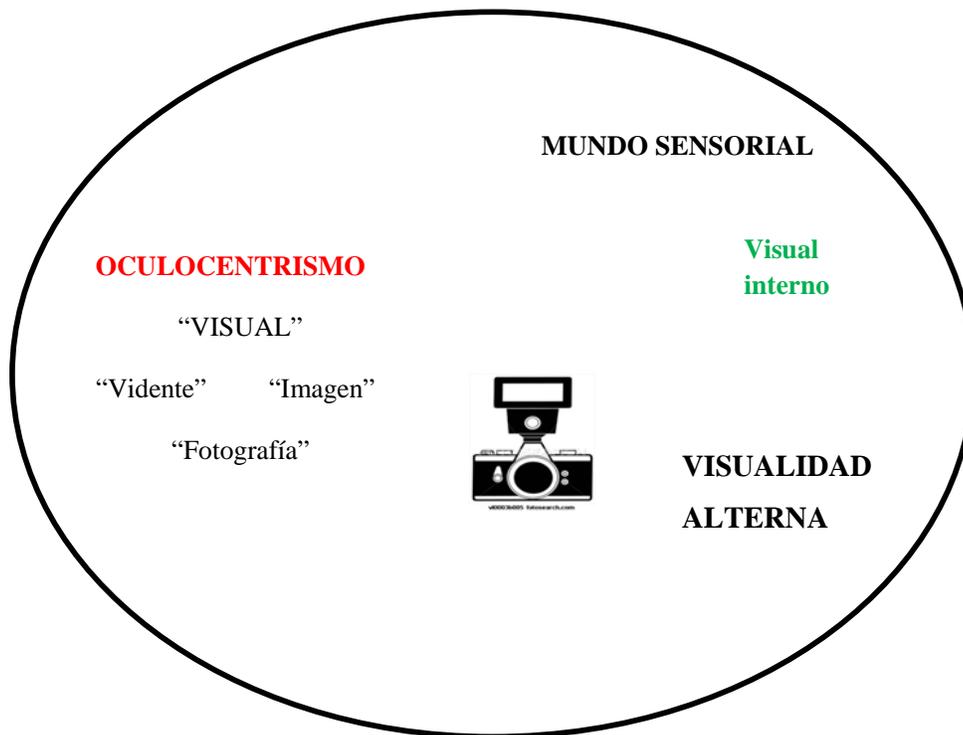
Para finalizar este acápite, quiero recalcar que el trabajo de edición refleja con mucho más énfasis que la escritura, la manera en que el/la investigador/a aísla y construye la realidad que representa. En este sentido, de ninguna manera pretendo mostrar “la realidad” tal cual sucedió, sino mi interpretación 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 yo 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 que teóricamente son más complejos como el oculoctrismo, 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 FOTOGRAFIA DE PERSONAS CON “CEGUERA” Y “BAJA VISION” EN QUITO

En el Gráfico 4 expreso las categorías más importantes del análisis. Si bien en mi primera etapa de interpretación (Gráfico 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” cobra sentido en la relación y tensión de ésta con el oculoctrismo. 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 oculoctrismo también tenga matices

Gráfico 4. Categorías de análisis en la investigación



Fuente: Violeta Montellano Loredó

Quando me refiero a mundo sensorial quiero señalar aquella totalidad sensorial a través de que 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, 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, comprendida de manera aislada en relación a los otros sentidos. Aún con el aislamiento del sentido de la vista, el oclocentrismo se entreteje 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 Gráfico 4 ilustro la manera en que el oclocentrismo 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 oclocentrismo y lo conjuga a una particular construcción de imágenes. En este contexto, la práctica fotográfica es una expresión de una visualidad alterna en la cual una tecnología visual proveniente de esa hegemonía puede ser reinterpretada y con ello redefinida 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 oclocentrista 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 de oculoctrismo en Quito

La construcción histórica del sentido de la visión 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, se entiende que 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 visualidad 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 (L., 2010, Entrevista 2). 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 regidos 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” (C. 2010, Entrevista 2). 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 pérdida que tenían al ser sometidos a una capucha oscura y ser trasladados así a espacios donde eran torturados por soldados norteamericanos.

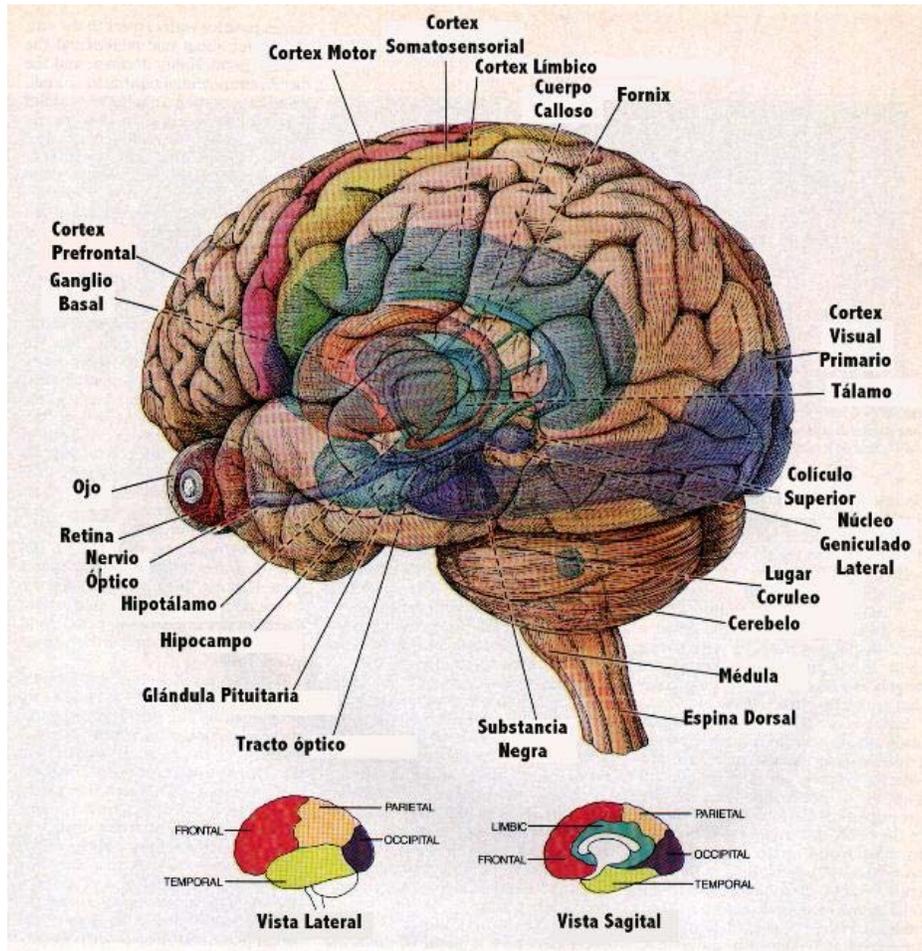
La superioridad del sentido de la vista en este contexto, determina el “ver para creer”. Esta concepción del sentido de la vista sin embargo, es un mito, pues existe una fisiología compleja. Los canales sensoriales que nos permiten conocer el mundo en primer lugar lo hacen pedazos:

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: “La 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.

Gráfico 5. 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 a 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 verá 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 en “occidente” ha sido dejado en el olvido como una época de oscurantismo que se supera tras el iluminismo del desarrollo de las ciencias.

Digamos entonces, que el oculocentrismo 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 (R., 2010, Entrevista 2).

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 tener problemas de “ceguera”. Pero es el movimiento de los ojos y la mirada, los 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” (R., 2009, Notas de campo). 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 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 (R., 2010, Entrevista 2).

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 yafff, claro. Y entonces ahí fue que yo pasé un tiempo en mi casa. Luego de eso ya me decidí volver a estudiar (R., 2010, Entrevista 2).

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 oculoctrismo 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” (E., 2010, Entrevista 1). 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 de música 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 (L.M., 2009, Entrevista 1).

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” (H., 2009, Notas de campo). 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” (M.A., 2009, Notas de campo). 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, neurología 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: “Los 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 oralidad 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 (Biblioteca para ciegos de la UPS, 2009, Notas de campo).

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 fondo.¹⁵ El anterior extracto expresa de qué manera las descripciones más “objetivas” (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).

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.

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 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 únicamente en el lenguaje (L., 2010, Entrevista 2).

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 describirlo 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 (M.A., 2009, Entrevista 1).

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 (G., 2010, Notas de campo).

Cuando pregunté a Rita sobre este visual interno, me dijo que las imágenes son construidas inicialmente a partir de las palabras. 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” (R., 2010, Notas de campo).

Finalmente, el fotógrafo “ciego” Bavcar, entiende el *tercer ojo* como el acceso a lo invisible, que en un mundo en el cual la superficie analógica de las imágenes visuales bombardean la cotidianidad y 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 o 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 (C., 2010, Notas de campo). 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.

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, olfativas 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 las calles vacías de Quito en un domingo por ejemplo, es decir: silencio y desierto visual (J., 2010, Notas de campo).

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 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 los/as 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” (M.I., 2010, Entrevista 1). La falta de importancia que tiene el olfato en 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 lo 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), y 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 (C., 2010, Notas de campo). 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 experiencias 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 oculo-centrismo operaba en la distancia de 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

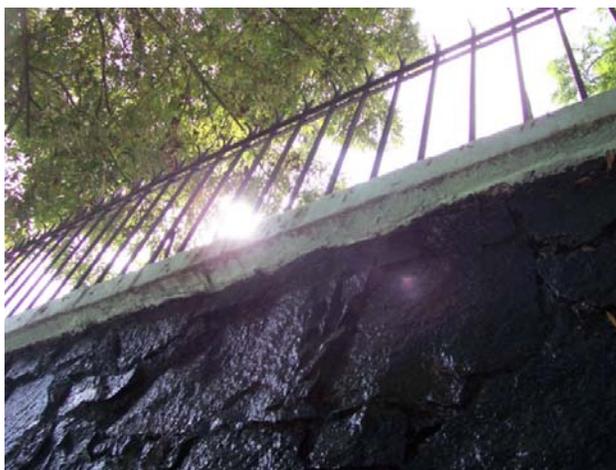
sacaría de aquel espacio y cuando se acercaron a pedirnos que nos vayamos, dije a uno de los policías que el problema era que los monumentos no estaban pensados para las personas “ciegas” y después de un momento regresó y nos permitió tocar al león y fotografiarlo. De igual manera María Isabel, tuvo 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 (M.F., 2010, Notas de campo). 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 (M.F., 2010, Notas de campo). 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 oculoctrónica.

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 2.



Autora: Violeta Montellano (Calle de Coyoacán, Ciudad de México, 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 y en septiembre del año pasado pude asistir a uno de estos talleres, el cual consistió en una serie de experimentaciones con el cuerpo empleando un antifaz que bloqueaba la vista.¹⁶ 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 la Ciudad de México, 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 llevarnos. Escuchar agua y sentir humedad, sentir sombra y rayos de sol

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.

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 (Fotografía 2). Este bloqueo de los ojos externos, hizo que actualmente las fotografías que tomé evoquen en mí la sensorialidad vivida en aquel momento.

Fotografía 3.



Autor: Gerardo Nigenda (El olor del petate comulga con el pasar de los sonidos, Oaxaca – México, 2004)

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 (Fotografía 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 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*.

Otro ejemplo importante en torno a la experiencia sensorial de la fotografía es la obra de Evgen Bavcar, 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, como el fotógrafo cubano “ciego” Eladio Reyes, afirma en el documental *La luz de los sentidos* (2006): “El 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 “sensoramas”,¹⁷ o los restaurantes atendidos por personas “ciegas” en la oscuridad,¹⁸ en los cuales se incita en una “era de las 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 60’ 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 (Fotografía 4), en aquel momento sin embargo, fracasó.¹⁹

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 Bavcar 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 Bavcar, le había quitado la visión más tarde lo acercó a la fotografía a través de su formación académica en Francia. De esta

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.

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.

Fotografía 4. 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, quien 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 (C., 2010, Notas de campo). 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 percusionista 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 que el 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*” (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

oculocentrismo. 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 fundamento 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... (E., 2010, Entrevista 1).

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 normovisuales 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 persona 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 que uno de esos significados era la posibilidad 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 Bavcar, 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 fotografío 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 (Bavcar, 2010: 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 (C., 2010, Notas de campo). 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 una misma idea cuando se sumaban a la descripción, 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 en cuanto 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 olocéntrica 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 del 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 la 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 autoretrato tenía que ver con el desafío en el que consistía el hecho 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... ese no lo presto a nadie... no lo dejo tocar... 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... escaner... modem... conecto con el mundo... monitor... todavía puedo percibir... ese tipo de cosas... 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 (L., 2010, Material documentado)

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, 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 Alvarez 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). El hecho de pasar de ser modelo a productor de la propia imagen implica como Evgen Bavcar me

dijo en una entrevista: “liberar a los ciegos de la mirada absoluta” pues generalmente son “modelos absolutos de los otros...” (E.B., 2010, Entrevista 1).

Fotografía 5.



Autor: Cristian Salinas (Autoretrato, Quito – Ecuador, 2010)

Este poder sobre la propia imagen implica la consideración de que la imagen en la fotografía del autorretrato no expresa el ser, sino el ser visto. Como explica Bavcar: “El 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” (2010:38). El tema de ser visto, fue interesante en el caso de Cristian. Por un lado, una parte de la serie de autorretratos según él mostraría 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” (C., 2010, Material documentado). Y lo que transgrede la norma en la fotografía de personas con “ceguera/baja visión” es justamente la cáscara oculocéntrica. Por otro lado, el autorretrato fotográfico elegido por él, fue la Fotografía 5, cuyo encuadre tenía relación con el ser visto por sus hijos/as.

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 (C., 2010, Material documentado).

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... (C., 2010, Material documentado).

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” (C., 2010, Material documentado).

Fotografía 6.



Autor: Lenin Carrera (Quema del año viejo, Quito – Ecuador, 2010)

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, qué me interesaba, etc. 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 (Fotografía 6). El tema era la quema del año viejo, que a través del fuego le permitía hablar mediante las imágenes 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” (L., 2010, Entrevista 2).

Por otro lado, estéticamente la ausencia de la aplicación de las normas de composición nos señalaba 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? (Fotografía 7). 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 7.



Autor: Javier Serrano (Plaza Grande, Quito – Ecuador, 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... eso no vale... ellos se quedan en esos estándares... no van

mas allá... las fotos de una persona invidente son mas ricas... son metalenguajes... foto perfecta te esta diciendo todo... una foto un poco más compleja... ¿oye que me quieren decir?

V: Explícame un poquito más sobre el metalenguaje.

L: Es mas que un lenguaje... mas 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... tu tienes que abrir los ojos y ver que te quiere decir esa foto... (L., 2010, Entrevista 2)

Fotografía 8.



Autor: Javier Serrano (Mujer en la plaza grande. Quito – Ecuador, 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), que surge de una construcción histórica oculocéntrica 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” (L., 2010, Entrevista 2). 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? (Fotografía 8)... 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... (J., 2010, Entrevista 1).

Indagando más sobre la conexión espiritual a la que se refería Javier en las descripciones, comprendí que en el caso de la Fotografía 8, 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. Sobre las descripciones de fotografías, Bavcar 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 (Bavcar, 2010:10-11).

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 Bavcar (2010). En este sentido, el carácter analógico de la fotografía al que se refiere Barthes (1987), se da a partir del oclocentrismo y su forma de definir la visión.

CAPITULO III: CONCLUSIONES

Para finalizar este análisis presentaré las conclusiones sobre la investigación y sobre el documental. Mediante estos productos pretendo expresar la significación de la fotografía realizada por personas con “ceguera/baja visión” surgida en la relación entre oclocentrismo y visualidad alterna, que se experimentan en determinados cuerpos en su relación carnal-significada con el mundo, con la sociedad y con la tecnología. 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.

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. Volví 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 permiten 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 Bavcar. 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 Bavcar 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 el acceso a ese mundo visual. No quiero decir que una descripción de lo visual equivale a ver, como bien expresaba Cristian cuando nos hablaba del placer de ver en la distancia (C., 2010, Notas de campo). 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 Bavcar 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 expresa el narcisismo de “la mirada puesta sobre uno mismo” (Bavcar, 2010: 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 (Bavcar, 2010: 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.” (Bavcar, 2010: 27). Por ello, Bavcar 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 consistiría en paternalismos o subestimaciones, sino en diálogos en los que se puedan construir propuestas, en este caso alrededor de la fotografía. Superar la concepción oculo-céntrica que define quien es “ciego/a”, permitiría 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 oculo-centrismo, 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 decisiones 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”, sugiera 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, aquel 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 oclocentrismo a partir del acceso a las imágenes, las rupturas con las normas hegemónicas y consecuentemente, la redefinición del

concepto de imagen. Para finalizar este texto, 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 fotografía 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 ocolocéntrico.
- 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 oculoctrismo es bastante amplio. 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 parapléjicos. Aceptando que pueden existir muchos “puntos de vista”, personalmente coincido con Bavcar quien escribe 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 (2010: 6-42). 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. Disponible en (http://cv.uoc.edu/~grc0_000199_web/pagina_personal/ardevol_tesis.pdf, visitado mayo 25 de 2007
- 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”. Disponible en <http://www.asambleanacional.gov.ec/200910301340/noticias/boletines/educacion-para-personas-con-discapacidades-se-debe-trabajar-desde-capacidad-especifica-de-cada-individuo.html>, visitado en julio/20/2009.
- Audiodescripción (s/f). “Breve historia”. Disponible en <http://www.audiodescripcion.com/index.html>, visitado en febrero/10/2009
- 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
- Bavcar, Evgen (2010). “Itinerarios”. En *Diecisiete. Teoría crítica, psicoanálisis, acontecimiento*. Año 1 Nro. 2: pp. 6-13
- (2010). “Otra mirada”. En *Diecisiete. Teoría crítica, psicoanálisis, acontecimiento*. Año 1 Nro. 2: pp. 14-21
- (2010). “Significantes invisibles”. En *Diecisiete. Teoría crítica, psicoanálisis, acontecimiento*. Año 1 Nro. 2: pp. 22-27
- Beltling, Hans. (2002). *Antropología de la Imagen*. Buenos Aires: Katz Editores
- Berger, John. (2001). *Modos de Ver*. Barcelona: Gustavo Gili

- 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 Gili
- 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, disponible en <http://www.unesco.org/issj/rics153/classenspa.html>, visitado en marzo 10 de 2009
- 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 Gili
- 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". Disponible en <http://www.diario-expreso.com/ediciones/2010/12/03/nacional/actualidad/en-ecuador-existen-casi-300000>, visitado en enero/5/2011
- 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". Disponible en http://www4.elcomercio.com/Pais/la_pobreza_es_socia_de_la_discapacidad.asp, visitado en enero/5/2011
- 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 Britian: SAGE. Traducción de Carmelo Arias Pérez.
- (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 Gili
- Harner M.J. (1978). *Shuar Pueblo de las Cascadas Sagradas*, Quito: Ediciones "Mundo Shuar"
- Hugues B. y Paterson K. (2008). "El modelo social de discapacidad y la desaparición del cuerpo. Hacia una sociología del impedimento", 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.
- 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 Bavcar: 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”. Disponible en <http://www.elcisne.org/>, visitado en marzo/3/2009
- 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 Gili
- 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)” Disponible en (http://www.nativenetworks.si.edu/Esp/rose/efrain_c_interview.htm), visitado en octubre de 2009.

- 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?”. Disponible en <http://www.bajavision.es/quecausas.html>, visitado en mayo/1/2009
- Retrospectiva de Gerardo Nigenda (s/f). “Introducción”, “Etapa descriptiva”, “Etapa perceptiva”, “Etapa perceptual”. Disponible en <http://www.elisarugo.com/nigenda/>, visitado en mayo/1/2009
- 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 Gili
- 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". En *Iconos*.
- Sensorama (s/f). "¿Quién es sensorama?", "Historia", "Fundamento teórico". Disponible en <http://www.sensorama.com.mx/index2.html>, visitado en mayo/1/2009
- 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 Gili
- 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 médica". Disponible en <http://espanol.upiu.com/view/post/1294590635328/>, visitado en enero/15/2011
- 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 1. Autora: Angelina Mallón (persona retratada Emiliana Cáceres, La Paz - Bolivia)
- Fotografía 2. Autora: Violeta Montellano (Calle de Coyoacán, Ciudad de México, 2009)
- Fotografía 3. Autor: Gerardo Nigenda (El olor del petate comulga con el pasar de los sonidos, Oaxaca – México, 2004)
- Fotografía 4. Ilustración de publicidad para sensorama, 1962. Fuente: Awodh's Blog (s/f). "Augmented Reality". Disponible en <http://awodh.wordpress.com/2010/09/19/3/>, visitado en diciembre/20/2010
- Fotografía 5. Autor: Cristian Salinas (Autoretrato, Quito – Ecuador, 2010)
- Fotografía 6. Autor: Lenin Carrera (Quema del año viejo, Quito – Ecuador, 2010)
- Fotografía 7. Autor: Javier Serrano (Plaza Grande, Quito – Ecuador, 2010)
- Fotografía 8. Autor: Javier Serrano (Mujer en la plaza grande. Quito – Ecuador, 2010)

LISTADO DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Categorías tentativas en la investigación. Fuente: Violeta Montellano Loredo

Gráfico 2: Silabus para clases a personas con “ceguera/baja visión”. Fuente: María Fernanda Burneo

Gráfico 3. Secuencias del documental. Fuente: Violeta Montellano Loredo.

Gráfico 4. Categorías de análisis en la investigación. Fuente: Violeta Montellano Loredo

Gráfico 5. Cerebro y conexiones. Fuente: Novoa, Daniela (2010). “Inteligencia emocional”. Disponible en <http://amandolasabiduria.blogspot.com/>, visitado en octubre/16/2010

ENTREVISTAS

Evgen Bavcar (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: 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