

## Capítulo III

### MÁS ALLÁ DE LA IMAGEN VISUAL Y EL DESEO DE FOTOGRAFIAR

---

[...] el fotógrafo, como un acróbata, debe desafiar las leyes de lo probable e incluso lo posible; en último término debe desafiar las leyes de lo interesante: la foto se hace “sorprendente” a partir del momento en el que no se sabe porqué [sic] ha sido tomada: ¿Qué motivo puede haber, y qué interés para la fotografía [...]?<sup>1</sup>

En el segundo capítulo se trató de demostrar cómo el medio visual está configurado no sólo por la vista sino que depende, en gran medida, de los otros sentidos, sobre todo el del tacto. Ejemplo de ello son los dibujos realizados por ciegos. Se ha demostrado que los ciegos tienen la habilidad de dibujar. Si la creación del dibujo se sustentara únicamente en la visión le sería imposible a los ciegos dibujar. Es por tanto un error concluir que la visión tiene absoluta supremacía sobre los demás sentidos. La fotografía es asociada comúnmente con la vista, ya que en teoría la cámara captura lo que el ojo mira. Sin embargo, en el capítulo anterior se ha descrito la postura de Barthes, quien estipula que el órgano fotográfico es el dedo y no el ojo.<sup>2</sup> La acción de capturar la fotografía se encuentra en el clic que hace el dedo sobre el botón. Por su parte Flusser analiza la relación del fotógrafo con la cámara. Ésta es una relación de juego, en la que el fotógrafo o funcionario juega con el programa inserto en la cámara. El desafío e interés por la fotografía no procede de retratar el mundo, sino de jugar con las posibilidades del programa.<sup>3</sup> Bajo estas posturas la vista es hecha a un lado para dar prioridad a otros aspectos no visuales de la fotografía, tales como el tacto y conocimientos sobre programación. Por todo ello es válido decir que

---

<sup>1</sup> R. Barthes, *op. cit.*, p. 75.

<sup>2</sup> *Cfr.*, Barthes, *op.cit.*, p. 48.

<sup>3</sup> *Cfr.*, Flusser, *op.cit.*, p. 30.

la vista no domina o subsiste sola en la creación de los medios visuales. Sin embargo, se insiste en sobreponer la visión a la fotografía de ciegos. Tal es el caso de críticos como Benjamín Mayer Foulkes. Cuando un vidente se enfrenta a la obra de un ciego suele caer en prejuicios condescendientes. En este capítulo se ejemplifican algunas de esas posturas. Por otro lado se narran las intenciones de algunos fotógrafos ciegos con la intención de analizarlas a la luz de las posturas de Flusser sobre la cámara, Mitchell sobre los medios visuales y los planteamientos de Sacks y Gallagher sobre el desarrollo visual.

### III.1 Evitar ver la ceguera

---

Benjamín Mayer Foulkes da a conocer las fotografías de Bavcar en México y es el responsable de promocionar las fotografías tomadas por ciegos en este país. Mayer interpreta desde el psicoanálisis el significado de las fotografías de Bavcar. Éste se posiciona como Edipo después del hecho, lo que, en este contexto, resulta un punto de partida ideal:

Mediante esta invocación de Edipo, el fotógrafo ciego da cuenta del efecto ominoso que producen su obra y su figura entre los espectadores “videntes”: al toparse con Bavcar, éstos se hallan intempestivamente ante otro como sí mismos, esto es, ante otro que les obliga a mirar de nueva cuenta aquello que habrían reprimido: su ser, como el fotógrafo ciego que tienen delante, “una suerte de Edipo después del hecho”.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Benjamín Mayer Foulkes, "Edipo fotógrafo", *op.cit.*, s.p.

La lectura de las obras por fotógrafos ciegos, a partir del momento en que se conoce su invidencia, no puede desligarse de la ceguera de sus autores. La imagen habla de la oscuridad, de las tinieblas, de los sueños, el espectador tiende a “encontrar” en la fotografía la ceguera de su autor. Como ejemplo, Francisco Segovia interpreta la figura de Bavcar en torno a Nietzsche y su *sol negro*.<sup>5</sup> Una especie de profeta que en y de las tinieblas obtiene una sabiduría (luz) especial, la que, quienes no viven en la oscuridad, no pueden obtener. Esta interpretación del ciego remite al prejuicio griego: el hombre que es cegado recibe a cambio el don de la profecía, como Tiresias. El ciego no ve el mundo de afuera pero conoce el mundo del “más allá” y el mundo interior.<sup>6</sup>

Interpretar, dice Jonathan Culler, es jugar al *de qué trata*. La literatura, como la fotografía, es susceptible de ser una “[...] lucha de las clases, un complejo de Edipo, la posibilidad de unificar la experiencia, la asimetría de los sexos, la naturaleza autodestructiva del texto [...]”<sup>7</sup>, porque son producto del hombre. El hombre está mediado por un entorno que se proyecta en sus creaciones y, al mismo tiempo, este hombre lee en las creaciones su *cultura*. Y si pensamos en la cultura que nos rodea, tan dependiente de lo visual, es lógico que se busque algún tipo de visión en el proceso fotográfico de los ciegos. El espectador se enfrenta a un momento de choque emocional cuando se detiene ante una fotografía tomada por un ciego. Para el espectador la fotografía es visual y no puede ser de otra manera, entonces la fotografía realizada por ciegos debe ser una nueva manera de “ver” el mundo o un acto absurdo.

Tony Deifell desarrolló el proyecto “Sound Shadows” en Governor Morehead School for the Blind, Raleigh, North California. Entre los años de 1992 y 1997 se les

---

<sup>5</sup> Cfr. Francisco Segovia. "Evgen Bavcar", *Fractal*, vol. IV, n° 15, octubre-diciembre, 1999, s.p.

<sup>6</sup> Cfr., *Ibíd.*

<sup>7</sup> Cfr., J. Culler, *op. cit.*, p. 81.

enseñó a niños ciegos provenientes de todo el estado a tomar fotografías. En este caso enseñar no consistía en transmitir distintas técnicas fotográficas, ya que la cámara seleccionaba automáticamente el enfoque, sino en saber elegir el objetivo.<sup>8</sup> Para estos niños el fotografiar significó una nueva forma de comunicar sus inquietudes y pensamientos. Deifell relata la historia de una niña quien fotografió grietas en el suelo. Las grietas pasaban desapercibidas para el vidente, pero para ella eran una cuestión de queja: su bastón se atoraba constantemente en ellas.<sup>9</sup> A través de la imagen pudo “demostrar” y comunicar una inquietud. Similar al caso de Hellen Keller, ciega y sorda aprendió a hablar, aunque no podía escuchar los sonidos que hacía, para lograr comunicarse con quienes la rodeaban. Para estos niños la fotografía es un suceso inesperado, y relativamente fácil. Con saber calcular la distancia son capaces de fotografiar, sin que ello signifique que ignoren su objeto. El no ver no implica no poder conocer, la imagen no carece de sentido. Encuentro problemática, sin embargo, la manera en que se ha querido tratar este fenómeno. El libro que derivó de este proyecto se llama *Seeing beyond Sight*. En una conferencia<sup>10</sup> dada en la octava reunión de “Social Enterprise Alliance”, el 18 de abril de 2007, Deifell relató con voz quebrada cómo surgió su proyecto: consecuencia del miedo ante la posibilidad de quedarse ciego. Ante ese suceso se cuestionó si tanto un ciego, como él mismo, querrían y podrían tomar fotografías: ¿por qué no darle la oportunidad a los ciegos? El título del libro ya indica la orientación del mismo. No se trata de cómo los niños lograron entablar una relación con la distancia o por qué, más allá de la cámara, les es posible fotografiar, sino de que los videntes “vean” un nuevo mundo, a través de la *visión* de los ciegos. Para ello hay que entender visión cómo la plantea Mauricio Ortiz:

---

<sup>8</sup> *Crf.*, <<http://www.seeingbeyondsight.org/SoundShadows/index.htm>>

<sup>9</sup> *Cfr.*, <<http://www.seeingbeyondsight.org/SoundShadows/index.htm>>

<sup>10</sup> La conferencia se encuentra disponible en: <<http://www.seeingbeyondsight.org/events/index.htm>>

La visión es la función más alta del intelecto y meta de toda disciplina. La visión científica del mundo, la visión religiosa y la secular, la visión política, la visión del artista. Al que la domina se le llama visionario [...] es en sí la reconstrucción del mundo. A partir de los fragmentos incontables. Síntesis al vuelo que va haciendo la persona de acuerdo a su experiencia y sus conocimientos, si es que al fin todo es una representación, otra vez el prodigioso invento [...]. La vista no es la visión. La primera es el cincel, una herramienta, la segunda un busto terminado.<sup>11</sup>

Nuevamente se busca entender la ceguera desde algún sentido visual y tratar al ciego como personaje “conmovedor”. Los niños nos enseñan a ver otras partes del mundo porque ellos no ven el mismo mundo que nosotros. Esa es la idea básica. Se trata de un sentimentalismo condescendiente que no muestra las posibilidades perceptivas del tacto o la manera en que se construyen nuevas definiciones de espacio que permiten, desde la ceguera, acceder a la fotografía. Se da por sentado que todo está en la cámara y se subyuga la ceguera a una “nueva visión” del mundo. La visión se impone a la ceguera por necesidad social. Hay que intentar entender la fotografía desde el sentido que la hace posible: el tacto. La fotografía realizada por ciegos, si atendemos a lo que dice Gerardo Nigenda, está más allá de la lógica del instante decisivo y la composición formal. Empieza antes y sigue después del instante de la toma.<sup>12</sup> Es una sucesión y un cotejo de imágenes en construcción. Retomo el comentario de Alfonso Morales sobre las intuiciones de Porfirio, un hombre ciego:

Porfirio, lector a distancia de los libros que cuida Nigenda, en esa ocasión le recomendó al foto-documentalista que tuviera cuidado a la hora de retratar ciegos, que tratara de no contribuir con sus imágenes a la visión sensacionalista de la ceguera. A su manera, hizo la crítica fundamental de la fotografía sobre los ciegos como un espectáculo inventado por y

---

<sup>11</sup> M. Ortiz, *op.cit.*, p. 15.

<sup>12</sup> *Cfr.*, Alfonso Moreno Martí, “Las fotografías cruzadas de Gerardo Nigenda”, *Luna Córnea*, no. 17, México, enero-abril 1999, p. 99.

para videntes, sólo un pretexto para el ejercicio de su conmiseración lagrimsosa y admonitoria.<sup>13</sup>

Porfirio intuye el sensacionalismo que gira en torno a este tipo de fotografías. Los distintos críticos juzgan con base en sus propias ideas de ceguera y visión y las insertan en la fotografía como si fueran parte de ellas. Este mismo problema se da también al mirar las fotografías realizadas por ciegos. Y contrario a lo que se piensa, cuando se rechaza su fotografía, no es que el ciego no pueda comprender el mundo visual, sino que se olvida que el mundo no es sólo visual. Al dar por hecho que la visión es independiente de otros sentidos y que los mecanismos que permiten la construcción de imágenes son dependientes de la visión, se rechaza cualquier hecho que quebrante lo que parece tan certero. Pero la fotografía, la pintura, los dibujos realizados por ciegos existen. El adjetivo de “absurdos” es una demostración de desconocimiento y prejuicios sobre visión y ceguera, de ahí el sensacionalismo del que habla Porfirio. La existencia de los fotógrafos ciegos debe formular nuevas preguntas y nuevas formas de entender el espacio, la perspectiva y las posibilidades creativas desde distintos modos perceptivos. No es válido clasificar la fotografía de ciegos en los mismos términos que entendemos los videntes al hablar de fotografía. Precisamente es una oportunidad para alejarse de la visión y experimentar qué más hay. Es un fenómeno que cuestiona la percepción, la visión y los medios visuales. Si la visión depende en su construcción de otros sentidos, consecuentemente los medios “visuales” se apoyarán en medios no visuales. La pintura, el dibujo y la fotografía no pueden crearse sin el tacto. No solamente se trata de encontrar lo no visual en los medios visuales sino observar las posibilidades desde el tacto. Diderot intenta averiguar qué tanto es capaz de imaginar la señorita de Salignac, ciega de nacimiento:

---

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 100.

Un día yo le dije: “Señorita, imaginad un cubo. –Lo veo–. Imaginad un punto en el centro del cubo. –Ya está–. Desde ese punto trazad líneas rectas hasta los ángulos; habréis dividido el cubo. –En seis pirámides iguales –añadió por sí sola– todas con la misma cara, la base del cubo y la mitad de su altura. –Eso es cierto, ¿pero dónde lo veis? – En mi cabeza, como vos”.<sup>14</sup>

El filósofo sabía que ella había aprendido geografía con mapas construidos especialmente para ella. Las fronteras estaban hechas con hilos de hojalata, las fronteras entre países estaban bordadas con hilo, seda y lana, los ríos y las montañas se representaban con alfileres de cabeza gruesa o delgada y las ciudades por gotas de cera.<sup>15</sup> Sabía que la señorita tenía la capacidad de recrear e imaginar formas a través del tacto pero se sorprende al ver los alcances de tal imaginación. La señorita no imaginó visualmente el cubo, por que no contaba con ninguna experiencia visual. Por ello no puede hablarse de un efecto sinestésico que le permitiría imaginar visualmente el cubo. El tacto fue suficiente para recrear e imaginar lo planteado por Diderot. Si se busca una alternativa “visual” para resolver este misterio se pasa por alto que el único “misterio” es el desconocimiento existente sobre las posibilidades perceptivas desde el tacto. Por esta razón insisto en dejar a un lado la visión del proceso fotográfico del ciego. Hay que adentrarse en este fenómeno desde la percepción táctil, sin sobre poner la visión.

Habrá que hacer a un lado la supuesta supremacía de la visión. Al lograrlo se podrá también evitar hablar de “medios visuales”. El medio es para el vidente predominantemente visual (pintura, dibujo, fotografía) por la importancia que tiene para él la vista. Para el ciego el medio presenta táctiles, sonoras que puede manipular. El impacto del vidente

---

<sup>14</sup> Diderot., *op.cit.*, p. 75.

<sup>15</sup> *Cfr.*, Diderot, *op.cit.*, p. 75.

cuando se trata de fotógrafos ciegos es que éstos no pueden ver las fotografías que toman. Para nosotros sería importante ver la imagen, pero para ellos no. Cuando se desea que la fotografía sea vista es porque se dedica a los ojos de los videntes, quienes podrán juzgarla con su mirada. Fuera de ello no es la imagen fotográfica sino el aparato fotográfico con el que se juega.

La cámara que puede considerarse simplemente un juguete de la visión pero como se amplificaba con Flusser es mucho más compleja que eso. Retomando a Flusser, la intención del fotógrafo está en jugar con el programa inserto en la cámara y vencer sus posibilidades. El ciego juega con todas las posibilidades, puede jugar con ellas como cualquier fotógrafo, porque éstas no están sustentadas en la ceguera. Bavar, por ejemplo, modifica sus cámaras para que éstas se adapten a sus necesidades, para que actúen a favor de él. Siguiendo la metáfora del ajedrez, los fotógrafos ciegos ponen el ejército enemigo a funcionar a favor del suyo. No se encuentran derrotados de antemano por su ceguera, sino hallan una nueva estrategia para que el enemigo colabore con ellos y viceversa. Se crea así una relación de dependencia entre cámara y funcionario (fotógrafo). La cámara no puede funcionar sin fotógrafo pero el fotógrafo no puede retratar sin ella. Para entrar en esta relación no se necesita más que estar dispuesto a empezar el juego.

### III.2 Recuerdos de la videncia

---

“Todo lo que le pasa, incluso las humillaciones, los bochornos, las desventuras, todo eso le ha sido dado como arcilla, como material para su arte; tiene que aprovecharlo [...]. Si el ciego piensa así, está salvado.”<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Jorge Luis Borges, “La ceguera”, *Siete noches*, México, FCE, 1995, pp. 159-160.



Hasta ahora se ha hablado de fotógrafos ciegos, mas hay que aclarar que muchos de ellos quedaron ciegos. Mientras que no se puede negar que los casos de quienes nunca han visto y quienes alguna vez vieron no son iguales, tampoco se puede pensar que para uno la fotografía tiene más sentido que para el otro. Hasta ahora se pretendía alejar, en medida de lo posible, la visión de los medios visuales para comprender el acercamiento de los ciegos a ellos. No obstante, en este caso la visión se integra al proceso pero no de manera activa sino a manera de recuerdo. La relación entre no cambia entre funcionario y fotógrafo. Aunque quienes perdieron la vista puedan tener memorias visuales, al momento de tomar la fotografía, ésta se realiza desde la ceguera. Lo que cambia es la relación entre fotógrafo, obra y deseos. Algunos de los fotógrafos perdieron la vista hace muchos años, tantos que les es difícil tener recuerdos visuales. Los casos de su ceguera o deseos de fotografiar se dan en distintos momentos de sus vidas. Evgên Bavcar comenzó a tomar fotografías cuatro años después de haberse quedado ciego. La fotógrafa Flo Fox, al quedarse ciega, siguió tomando fotografías consciente de que la cámara no es propiedad de la visión, sino del programa.

La relación que tienen quienes quedaron ciegos con la imagen visual es claramente distinta a quienes nunca han visto. En estos fotógrafos existe una relación sinestésica entre visión en tacto. El ciego de nacimiento no construye la imagen visual, el sentido del tacto no le puede dar el sentido de la vista porque no tiene ninguna experiencia visual. En los videntes es posible esta relación porque ambos sentidos se encuentran activos. El ciego al tener el sentido de la vista “apagado” no puede mantener relación con lo demás sentidos. Quienes han visto durante años mantienen dicho sentido en un estado de suspensión. Pueden evocarlos en diversos momentos, aunque con el paso del tiempo la relación se atrofia. En el proceso creativo de estos fotógrafos existe un juego adicional al de la cámara,

el de la memoria y el olvido. Tienen la experiencia de un mundo que percibieron pero que ahora no existe. Los recuerdos se confunden y mezclan con nuevos aprendizajes perceptivos (ante la ceguera se debe reinterpretar el mundo y aprender a percibirlo bajo un nuevo esquema). Esto obliga al individuo a crear para sí nuevas formas de representarse.

Mucho se ha dicho de Bavcar, los sueños y la imaginación.<sup>17</sup> Sus fotografías son alusiones a las imágenes que reconstruye. El deseo de fotografiar es también el deseo de mantener viva su iconografía y construir nuevas representaciones a partir de los fragmentos que aún recuerda, que con el tiempo se desvanecen. El olvido tiñe los objetos, las formas y los colores. En el siguiente pasaje de “La ceguera”, Borges describe su relación con los colores y la memoria, relación similar a la que mantiene Bavcar con los recuerdos visuales:

El ciego vive en un mundo bastante incómodo, un mundo indefinido, del cual emerge algún color; para mí, todavía el amarillo, todavía el azul (salvo que el azul puede ser verde), todavía el verde (salvo que el verde puede ser azul). El blanco ha desaparecido o se confunde con el gris. En cuanto al rojo ha desaparecido del todo, pero espero alguna vez (estoy siguiendo un tratamiento) mejorar y poder ver ese gran color, ese color que resplandece en la poesía y tiene tan lindos nombres en muchos idiomas.<sup>18</sup>

Hay que considerar que Bavcar hace casi cincuenta años que quedó ciego. Él mismo acepta que sus imaginaciones se tornan monocromáticas. Es común que los colores se desvanezcan de la memoria del ciego y paradójicamente también que las sensaciones del tacto o el oído estimulen el recuerdo de algún color, es decir, que tengan un efecto sinestésico. Bavcar también asegura identificar las voces de sus conocidos por los colores

---

<sup>17</sup> Jean-Claude Lemagny, “Cómo hacerse vidente”, trad., Claudia Itzkowich Schnadower, *Fractal*, núm. 15, vol. IV, octubre-diciembre, 1999, s.p., Disponible en: <<http://www.fractal.com.mx/F15lemag.html>>; Andrés de Luna, “Desapariciones”, *Fractal*, núm. 15, vol. IV, octubre-diciembre, 1999, s.p., Disponible en: <<http://www.fractal.com.mx/F15luna.html>>; Mayer Floulkes, “Edipo Fotógrafo” op.cit.

<sup>18</sup> J.L. Borges, *op. cit.*, p.144.

que le evocan. Para los científicos esto indica que hay una relación ineludible entre neuronas y percepciones específicas,

[...] the synaesthetic experiences took the form of coloured blobs floating in space or patterns of coloured dots corresponding to Braille characters. One might think that the persistence of colour synaesthesia in the blind relates to the fact that the crude perception of colour is usually the last aspect of vision to be lost except for simple light detection, during the process of blindness. However, colour synaesthesia (especially coloured hearing) is also the most common form among sighted synaesthetes (Baron-Cohen et al 1996) so this might signify something special about the nature of connectivity into or out of cortical areas responsible for the analysis of colour.<sup>19</sup>

Las sensaciones táctiles despiertan recuerdos visuales. La relación azarosa entre memoria, olvido y evocaciones juega un papel indispensable en la fotografía de ciegos que vieron y los separa de quienes nunca han visto. Para Marc Augé memoria, olvido y recuerdo están tan inseparablemente ligados entre sí, que,

[I]llevar a cabo el elogio del olvido no implica vilipendiar la memoria y mucho menos aún ignorar el recuerdo, sino reconocer el trabajo del olvido en la primera y detectar su presencia en el segundo. La memoria y el olvido guardan en cierto modo la misma relación que la vida y la muerte.<sup>20</sup>

La vida de unos necesita la muerte de otros. Cuando se entiende que el olvido es un componente de la memoria, su definición como pérdida del recuerdo toma otro sentido. Augé argumenta que el olvido es la pérdida del recuerdo y el recuerdo es una impresión que permanece en la memoria. El olvido es necesario para “podar” los recuerdos y así dejar que otros puedan transformarse y florecer. Aquello que cada quien olvida lo define. Como

---

<sup>19</sup> Megan Steven y Colin Blakemore, “Visual synesthesia in the blind”, *Perception*, vol. 33, 2004, pp. 863-864.

<sup>20</sup> Marc Augé, *Las formas del olvido*, trad., Mercedes Tricás Perckler, Gemma Andujar, Barcelona, Gedisa, 1998, p. 19.

sugiere el autor: “[d]ime qué olvidas y te diré quién eres”.<sup>21</sup> Tenemos un gran número de imágenes circulando en nuestros pensamientos que se aparecen con mayor frecuencia que los cometas, dice Augé, aunque más bien funcionan como satélites que se desaparecen y aparecen caprichosamente.<sup>22</sup> Para Augé no importa la viveza con la que se aparecen, porque son *astros muertos*. El olvido es la fuerza viva de la memoria y el recuerdo su producto. ¿Qué es ese producto? Para el autor: lo que queda inscrito, lo que deja marcas, es una huella, un signo de ausencia.

Aún en la videncia utilizamos el recuerdo y la memoria para, por ejemplo, dibujar. Batchen retoma un escrito de Derrida en el que éste plantea un posible vínculo entre el autorretrato y la ceguera (*Memoires d’aveugle: L’autoportrait et autres ruines*).<sup>23</sup> La tesis principal es que cuando una persona dibuja, por momentos tiene que dejar de ver su objeto para poder trazarlo en el papel. Esos momentos de “ceguera” en el que el artista pierde de vista a su modelo, constituyen el acto de dibujar. La consecuencia es que el dibujo se hace siempre de memoria, sustituyendo la percepción.

[...] [E]s como si la condición para dibujar fuera la imposibilidad de ver, como si solamente se pudiera dibujar si no se puede ver. Así, el dibujo aparece como una declaración de amor dirigida u ordenada por la invisibilidad del otro, o quizá es que el dibujo solamente puede surgir cuando el otro está oculto a la mirada [...]. La percepción tiene su origen en el recuerdo.<sup>24</sup>

La fotografía sufre un efecto similar, sólo puede ser vista después de que la cámara la ha procesado, ese momento de espera, es un momento de memoria y ceguera. En los profotografos las imágenes eran olvidadas al no quedar fijas, su intento por preservarlas

---

<sup>21</sup> Cfr. M. Augé, *op. cit.*, p. 24.

<sup>22</sup> Cfr. M. Augé, *op. cit.*, p. 26.

<sup>23</sup> Batchen, *op.cit.*, p. 119.

<sup>24</sup> Batchen, *op. cit.*, p. 120.

dio paso a la fotografía. Igualmente, algunos fotógrafos ciegos buscar fijar las imágenes que se les escapan. Aunque ellos no puedan apreciarlas visualmente, están allí para ser vistas y ser recordadas.

Por otro lado, aunque entren en juego la memoria, el recuerdo y el olvido, los deseos de cada fotógrafo varían de acuerdo a sus propias necesidades. No todo fotógrafo que quedó ciego busca tomar fotografías que, de alguna manera, “muestren” su ceguera, o pretende “recobrar su visión”. En el momento en el que se convierten en ciegos, se les cargan los estereotipos de “ciegos”. Muestro los casos de algunos fotógrafos que quedaron ciegos y sus intenciones respecto a la fotografía. Con esto espero quede ejemplificado que, si bien todos son ciegos, sus intenciones son diferentes y, sobre todo, que no aluden necesariamente a su condición de ciegos. Aunque esto suene obvio, al hablar de ciegos, cuando no se tiene contacto con ellos, se les tiende a generalizar como si todos, por ser ciegos, desearan, hicieran y pensarán lo mismo.

### III.3 Deseos

---

Aunque cada fotógrafo ciego tiene sus propios motivos e impulsos, existe una condición general: la necesidad, más que el mero deseo, de expresarse en aquello que consideran el lenguaje de los videntes: la imagen. Desde la perspectiva de los ciegos, la imagen nos habla, más que ningún otro medio. Los ciegos no siempre son vistos, escuchados o incluidos como miembros activos de la sociedad. Estas miradas artificiales

son para ellos una oportunidad de expresión. Algunos se hartan de que se les limite a la música o la escultura, llegando inclusive a odiarlas.<sup>25</sup>

En las descripciones de sus obras se intuye un deseo inicial en Bavcar por fijar las imágenes para revivir sus recuerdos a través de los otros. Su infancia, momento en el que perdió la vista, la define como “[...] el eco olvidado en la intersección de los destinos, la hoja de castaño espantada por el viento de otoño, el temblor de una golondrina rezagada, el eco de un grito que zumba en las mazmorras del deseo.”<sup>26</sup> Un segundo deseo es llamar la atención hacia quienes han sido olvidados. No sólo se trata de los ciegos, sino de personas, en general, olvidadas o poco comentadas en la historia. Y por último preservarse a sí mismo en la imagen, de ahí que se llame un *narciso sin espejo*. Como intuye Batchen: “[e]l origen de la imagen gráfica es el retrato, y [...] el origen del retrato está en el deseo de protección contra la pérdida del objeto y la pérdida de la identidad.”<sup>27</sup> El proceso de Bavcar es sinestésico porque las sensaciones táctiles y auditivas evocan recuerdos visuales que desea plasmar y en parte un ejercicio continuo de memoria e imaginación. Muchas de las obras de Bavcar remiten a los años anteriores a su pérdida de visión. en sus fotografías predomina el simbolismo. Por ejemplo, las fotografías en las que aparecen gaviotas se asocian con su infancia. A Bavcar le interesa el efecto que produce en las personas la carencia de la mirada del fotógrafo al momento de tomar sus fotografías:

Et puis, il y a le mystère de regard humain qui m'intéresse tant: sur mes photos, en effet, les personnes semblent être très différentes, tant face à l'objectif que face à elles-mêmes.

---

<sup>25</sup> Esto ha sido expresado por diversos fotógrafos ciegos, entre ellos Evgen Bavcar, Consúltese: Benjamín Mayer Foulkes, entrevista con Evgen Bavcar, “Más allá de la mirada”, *La Jornada Semanal*, Ciudad de México, 1 de agosto de 1999. Disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/1999/08/01/sem-mayer.html>> (Junio, 2005).

<sup>26</sup> Evgen Bavcar, “Reimpresiones”, Trad. Raúl Dorra, *Fractal*, vol. IV, n° 15, octubre-diciembre, 1999, s.p.

<sup>27</sup> G. Batchen, *op. cit.*, p. 114.

Différentes faces d'une obscurité inconnue, ou infinie. Ainsi l'absence de l'œil du photographe est-elle accentuée par la précarité de l'instant irréversible qu'est la prise de photo, cette photo qui, a cause du regard dérobé, se transforme en une sorte de mort redoublée. Les personnes photographiées ne peuvent donc se donner à voir de la façon habituelle: il manque implicitement cette complicité avec le photographe qui les confirme dans leur narcissisme.<sup>28</sup>

Gerardo Nigenda, quien perdió la vista a los diez años de edad a causa de una retinopatía diabética, cierto día reafirmó la conocida frase: “Si no puedes vencerlos, úneteles”.<sup>29</sup> Nigenda busca legitimar su derecho de producir las imágenes que su percepción le permite. Afirma que cualquier persona sin vista puede, a través de sus sentidos, comprender las formas y los volúmenes que le rodean, puede reconstruir el mundo, retratarlo a través del tacto y sobre todo de su capacidad de abstracción. Las fotografías de Nigenda no muestran elaborados escenarios, como las de Bavcar, su intención es meramente demostrar que el mundo, pensado visual, es perfectamente cognoscible a través del tacto, de manera que un ciego lo puede retratar. Por eso escoge lo que mejor conoce, su cotidianeidad. Nigenda juega con la cámara y con la posibilidad de representar su entorno de otra manera perceptiva. Al lado de sus fotografías escribe una breve descripción del espacio. De esta manera recrea para los ciegos sus espacios táctiles a través del lenguaje. Al vidente le muestra y describe sus espacios. Se evocan memorias y crean imaginaciones distintas entre vidente y ciego.

---

<sup>28</sup> Evgen Bavcar, *Le voyeur absolu*, París: Seuil, 1992, p.16. “Y además, está el misterio de la mirada humana que me interesa tanto: sobre mis fotos, en efecto, las personas parecen ser muy diferentes, tanto frente al objetivo como frente a ellas mismas. Diferentes fases de lo desconocido, o de una oscuridad desconocida o infinita. Así la ausencia del ojo del fotógrafo se acentúa por la precariedad del instante irreversible que es la toma de la fotografía, esta foto que, a causa de la mirada oculta, se transforma en una suerte de muerte redoblada. Las personas fotografiadas no pueden, entonces dedicarse a ver de la forma habitual: Falta implícitamente esta complicitad con el fotógrafo que los confirma en su narcisismo.”

<sup>29</sup> Moreno Marti, *op. cit.*, p. 100.

Paco Grande no es completamente ciego, pero padece un tipo de ceguera llamada retinitis pigmentaria. Él describe su visión como ver a través de un calidoscopio. Fotografía desde los doce años, edad en que su tía le regaló una cámara. Considera que tomar una buena fotografía no depende del talento, del gusto o de los estudios, sino más bien del azar. Sus deseos fotográficos combinan la sorpresa, el juego y la mirada:

La fotografía me revela mi entorno, me ayuda a reconocer, a ver. Es, también, una cosa mimética. Me gusta, sobre todo, la sorpresa: tomas esto o aquello, y te sale o no. La foto es algo lúdico que te permite la intervención, el collage, en ella y por ella se puede actuar.<sup>30</sup>

Paco Grande compara la fotografía con la música que le gusta: el *rap*. En este género musical se fusionan distintos estilos. De este modo también la foto debe procesarse, mezclarse, enredarse más con el lenguaje. La cámara lo hace sentir como un pistolero que debe ser rápido y certero. Idea que contradice la de Bavcar de una foto en duración. Para el esloveno la imagen se construye lentamente en la mente y asimismo el momento de captura es pausado. Bavcar deja el obturador lo más abierto posible, para que le dé tiempo de insertar los últimos toques a la imagen. Grande da menos importancia a sí mismo y más a la cámara. La considera una extensión del cuerpo que le sirve para atraer otros cuerpos y erotizar su vida. Él no se considera un profesional de la fotografía, quien le vende al público lo que le gusta y cumple con la demanda, sino como un *amateur* que hace lo que a él le gusta. Su ceguera no es un tema importante en sus fotografías, sólo una casualidad, a la cual no le da importancia. Su interés es sólo continuar siendo un *amateur*. Bajo esta perspectiva se refuerza su posición como funcionario. Grande mantiene vivo ese juego con la cámara. Trata de derrotar las posibilidades del programa. La fotografía que guste será

---

<sup>30</sup> Josué Ramírez, "Grande: Fotógrafo nómada con lazarillo", *Luna Córnea*, no. 17, México, enero-abril 1999, p. 117.



guardada la que no se deshecha, no hay más. La importancia no está en retratar el mundo sino en explotar el programa. Entonces, la fotografía es un acto azaroso, fotografiar es un acto lúdico.

La fotógrafa Flo Fox nació ciega de un ojo, años después quedó legalmente ciega debido a esclerosis múltiple. A los veintitrés empieza a tomar sus primeras fotografías. El objetivo de éstas es capturar la ironía. Toma imágenes de gente que vive en la calle, gente con discapacidades, gente ignorada. Ella misma vivió en la calle después de quedar huérfana a los doce años de edad, por lo que sus fotografías tienen un sentido más íntimo. Para ella la fotografía es parte intrínseca de su vida, la llama *su naturaleza*. Conoce la fotografía sin necesidad de verla. La cámara es un elemento activo que le permite capturar sus protestas. Trata de poner en evidencia las minorías sociales.

Toun Ishii solía tomar fotografías del Monte Fuji, hasta que una medicina recetada para la gripa le causó una alergia que le destrozó las membranas de los ojos y fue perdiendo la vista gradualmente. Ishii continuó tomando fotografías para lidiar con su depresión, pero esta vez acompañado de su esposa quien le ayuda con las cuestiones técnicas. La intención en sus fotografías está orientada hacia la preservación y admiración de la naturaleza.

La ceguera no es tema definitivo en las fotografías de ciegos y, ¿por qué habría de serlo? Si se ha encontrado que el medio les permite un acceso no-visual bajo el cual pueden manipularlo. De ahí que sus intenciones de fotografiar deben considerarse lejanas a “querer ver”. La variedad de razones por las cuales los ciegos fotografían no debe sorprender. En este caso, fotógrafos recuerdan y construyen imágenes con fragmentos de tacto y visión.