

cional que conmociona y transforma. Escenas, rostros, paisajes de desolación al límite que trastocan lo cotidiano.

Quizás en un sentido afín a la dicotomía planteada por Walter Benjamin entre “fuerza fuerte” y “fuerza débil”,⁴ Michel de Certeau propuso una telúrica distinción entre “táctica” y “estrategia”.⁵ Para De Certeau, la estrategia es el juego de los fuertes, de los que —usando una metáfora futbolera— son los dueños del balón, cancha propia y árbitro a favor; mientras que la táctica es el arte de los débiles, de quienes juegan con todo en contra y, aún así, resisten. En ese sentido, quizás podemos afirmar con Lizarazo que la fotografía, al menos la que le interesa, opera como “fuerza débil”, como táctica, en tanto hace hablar lo negado, lo invisibilizado, a través de una “estética del retorno”, ese potente concepto acuñado por el autor para nombrar, traer y hacer visible ese pasado negado por la gestión de la “fuerza fuerte”.

Dice Miguel Benasayag, que “resistir no es sólo oponerse, sino crear situación por situación, otras relaciones sociales”.⁶ Crear la situación para que sea posible oponerse a la “fuerza fuerte”, eso es lo que hacen los fotógrafos cuyo trabajo táctico analiza Diego Lizarazo: Yael Martínez y la serie fotográfica *La casa que sangra*; Lucila Quieto y la serie *Arqueología de la ausencia* (2004); Erika Diettes y la serie *Sudarios* (2011); Jesús Abad Colorado y las fotografías sobre Bojavá, además de otros fotógrafos o fotografías que Lizarazo trae al centro de la discusión para fortalecer su argumento.

Entiendo cada uno de los proyectos citados como *situaciones*, en el sentido que Benasayag define “situación”: “unidad que permite volver a territorializar la vida, el pensamiento y la acción”.⁷ Así, Martínez y Colorado nos hablan, desde perspectivas distintas, de lo que Lizarazo llama “la fuerza

4 “Fuerza fuerte” sería aquella que reafirma y pretende comandar la interpretación de lo real, mientras que “fuerza débil” sería esa que, sin dominar el presente, puede traer el pasado negado, oponerse.

5 Véase Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, trad. Alejandro Pescador, México, UIA / ITESO, 1996.

6 Amador Fernández-Savater, “Miguel Benasaya: ‘Resistir no es sólo oponerse, sino crear situación por situación, otras relaciones sociales’”, en *El Diario*, https://www.eldiario.es/interferencias/miguel-benasayag-resistir-situacion-relaciones_132_2703351.html, 24 de abril de 2015.

7 *Ibíd.*

Las alegorías presentes en las tragedias griegas y en las parábolas pronunciadas por Jesús marcan el origen de nuestras construcciones culturales sobre el tópico. En estas narrativas la ceguera se vuelve metáfora de un destino trágico, de la corrupción espiritual, del pecado y de lo siniestro. Es también una suerte de castración simbólica o un castigo. Por citar un ejemplo, en la Edad Media predominó la retórica del ciego como individuo grotesco o mendicante, imagen que incluso pervive hasta nuestros días.

Asimismo, la ceguera se manifiesta en distintos productos de la cultura popular que dan forma a nuestra educación sentimental, con la que forjamos los afectos y las emociones. Confieso que a mi memoria acude constantemente la hermosa y trágica letra del tango del *Viejo ciego*, escrito por Homero Manzi hace casi una centuria.⁸ Parte de esta educación sentimental también se ha expresado en cortos y largometrajes como *Raíces* (Benito Alazraki, 1953), *Proof* (Jocelyn Moorhouse, 1991), *Los amantes del Pont-Neuf* (Leos Carax, 1991), *El color del paraíso* (Mayid Mayidí, 1999), *Notes on Blindness* (Peter Middleton y James Spinney, 2016), *Dancer in the Dark* (Lars Von Trier, 1999), *Tiresías* (Bertrand Bonello, 2003) y *Zatoichi* (Takeshi Kitano, 2003).

William Paulson reconoce que la ceguera es “una categoría cultural constituida por aquellos que escriben y hablan sobre ella. Significa cosas muy distintas y *representa* además diversas cosas en épocas y lugares distintos, y en formas de escritura diferentes”.⁹ Se habla y se escribe sobre ella desde la literatura, la filosofía o la medicina. Muestra de ello son las obras *Edipo Rey* o *Edipo en Colona* de Sófocles; los dichos de los apóstoles recogidos en pasajes del Nuevo Testamento —Juan 9:1-34, Lucas 18:35, Marcos 8:22-26, Mateo 23:16—; *El cuento de un hombre ciego* de Junichiro Tanizaki; *El país de los ciegos* de H.G. Wells; *Informe sobre ciegos* de Ernesto Sábato; *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago;

⁸ *Viejo ciego*, Buenos Aires, 1926. Música de Cátulo Castillo y Sebastián Piana.

⁹ William Paulson, *Enlightenment, Romanticism, and the Blind in France*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1987, p. 4. Traducción propia.

de los elementos invariables —constantes— de la naturaleza humana (que no pueden, a la larga, ser suprimidos ni por la mecanización ni por el conflicto trágico del siglo XIX entre el pensar y el sentir) lo que condujo al arte primevo”.¹³

¿Y qué es lo que encontró en esta búsqueda?

Aunque en gran parte del arte primevo podemos distinguir formas de animales considerados sagrados, Giedion se abstiene de nombrarlo un arte naturalista. Es decir, un arte que “imite la apariencia de las cosas, no como éstas son en realidad, sino como aparecen en un momento dado y desde el punto de vista de un único espectador. Ese es el efecto de la perspectiva”.¹⁴ En estas palabras hay una distinción entre la apariencia y la cosa, la percepción y la realidad. Pero, más importante, se establece un vínculo entre la imagen naturalista y la perspectiva. La imagen naturalista por excelencia es la que ahora conocemos como fotográfica, al ser la que mejor imita la mirada, el punto de vista único del espectador.

Al cuestionar al aparato en su base perspectivista, podemos remontarnos a épocas donde tal efecto visual en el arte no figuraba, donde se utilizaba la perspectiva torcida o combada y se representaba el mismo cuerpo con fragmentos desde ángulos diferentes. En algunas imágenes primevas se puede apreciar un cuerpo dibujado de perfil y los cuernos o pezuñas de manera frontal. Hasta ahí podemos rastrear una imagen que es posible designar como la precursora de la multiperspectiva.

Este modo de representación también se puede observar en el arte egipcio donde:

[...] para representar las diferentes partes de un objeto tal como son, y no tal como momentáneamente se aparecen en el observado, no era en modo alguno primitivo. De hecho, cabe afirmar que era, en principio, mucho más directo e inmediato que la perspectiva, puesto que retrataba los aspectos más esenciales de la totalidad del objeto (ya fuera animal o ser humano) representando cada uno de ellos frente o de perfil, según cuál de esos modos pusiera al descubierto sus rasgos más característicos. Esta clase

13 Sigfried Giedion, *El presente eterno: Los comienzos del arte*, trad. María Luisa Balseiro Fernández-Campoamor, Madrid, Alianza, 1995, p. 31.

14 *Ibíd.*, pp. 42-43.

bajo de largo aliento. A mi memoria personal, a “ese quimérico museo de formas inconstantes, a ese montón de espejos rotos”, como enuncia Jorge Luis Borges,⁴ acuden imágenes pertenecientes a la Colección Archivo Casasola de la Fototeca Nacional del INAH; las realizadas por Lola Álvarez Bravo y sus alumnos; y la versión secular de la Santa Lucía, de Manuel Álvarez Bravo. Además de dos notables trabajos documentales: el primero de ellos elaborado por José Hernández-Claire entre 1984 y 1989, y publicado en su libro *De sol a sol* en 1997. El segundo es el impresionante periplo que Marco Antonio Cruz emprendió durante cerca de dos décadas (1988-2005) y que culminó en la conformación del archivo Ensayo sobre ciegos. De éste, una rigurosa selección de imágenes dio pie al libro *Habitar la oscuridad*, en cuya edición participaron Pablo Ortiz Monasterio, Alfonso Morales y el propio Cruz.

La iconografía de las imágenes que he seleccionado para este volumen, me permite afirmar que éstas no sólo son registros visuales logrados bajo determinadas circunstancias, o trabajos de investigación producidos con un fin documental, sino que su discurso es resultado de las decisiones compositivas y técnicas del fotógrafo en busca de un registro autoral. En ellas se hacen presentes las experimentaciones estéticas que constituyen la poética de la imagen, la cual permite apreciarlas en su carácter multidimensional y valorarlas como documentos históricos y artefactos estéticos. Entender el carácter multidimensional de la fotografía resulta básico para comprender que en la práctica documental subsisten valores informativos y estéticos.

Me explico, algunas fotografías sobre ciegos trascienden la “*estética transparente*” de la práctica documental en la que las imágenes son consideradas documentos visuales y testimonios históricos, mediante la *poiesis* que aplica cada autor al momento de elaborarlas. Concepto que entiendo como un proceso creativo, un método o modo de fabricación sensible; es decir, una poética que se observa en el ángulo de la toma, en el contraste tonal, en los encuadres, en la elección de los planos y en el recurso de figura-fondo, o en la fragmentación del cuerpo, así como en la distancia focal

4 Jorge Luis Borges, *Elogio de la sombra*, Buenos Aires, Emecé, 1996.

de representación no es naturalista, y no tiene nada que ver con la perspectiva. Revela simultáneamente los aspectos esenciales del objeto, desde diferentes lados.¹⁵

Pasó mucho tiempo para que se retomara esta noción en el arte occidental, donde la invención de la fotografía jugó un papel esencial. A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la pintura, al ser superada en su capacidad de representación, se vio obligada a emprender la búsqueda de una nueva identidad en sus estratos más fundamentales. En dichas condiciones nacen las vanguardias, entre las cuales se encuentra la corriente más reconocida del siglo XX: el cubismo.

Los defensores de dicho movimiento artístico describían su proceder como la manera de acceder a la “verdad” de lo representado. El crítico Oliver Hourcade decía: “[...] un artista se acercaría tanto más claramente a la verdadera naturaleza de un objeto cuanto mayor fuera el número de facetas de éste que mostrase [...]”.¹⁶ Los artistas ya no intentaban retratar la realidad —lo cual al momento sabemos que es imposible—, sino acercarse a la verdad que yace entre el yo y lo otro.

Por otra parte, la fotografía, en su búsqueda de identidad, pasó por procesos de imitación y de singularidad, dividiendo su práctica a principios del siglo XX en dos vertientes principales: el pictorialismo y el purismo.

El pictorialismo está basado en la premisa de que una fotografía puede ser juzgada con los mismos patrones con que se juzga cualquier otro tipo de imágenes (por ejemplo, grabados, dibujos y pinturas). La postura purista está basada en la premisa de que la fotografía tiene cierto carácter intrínseco y que el valor de una fotografía depende directamente en la calidad de este carácter. Para el pictorialista, la fotografía es el medio, y el arte es el fin; para el purista, la fotografía es a la vez fin y medio, y se muestra reticente a hablar de arte.¹⁷

¹⁵ Ibid., p. 43.

¹⁶ Citado en John Golding, *El cubismo: Una historia y un análisis, 1907-1914*, trad. Adolfo Gómez Cedillo, Madrid, Alianza, 1993, p. 38.

¹⁷ John L. Ward, citado en Joan Fontcuberta, *Estética fotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 27.

tópico común, pues la ceguera se interpretaba como consecuencia de una desgracia. En la mente de un gran número de personas, a decir de Robert Bogdan, la discapacidad visual iba de la mano con la mendicidad.⁴⁰ Las primeras fotografías sobre la ceguera recogen la retórica del ciego mendicante, como en las llamadas tarjetas de caridad y en los retratos elaborados por Jacob Riis y Paul Strand.

Este capítulo, a manera de preámbulo, es una aproximación antropológica al estudio de la representación de la ceguera en la fotografía. El análisis de la retórica presente en las obras aquí mencionadas me permite afirmar que la ceguera ha sido interpretada a través de diversas construcciones culturales, y utilizada como recurso alegórico y simbólico, con el propósito de mostrar el infortunio, la ignorancia, la corrupción, la oscuridad espiritual o la adquisición del conocimiento a través del tacto, aun como destino trágico o desafío. Así entendida, la ceguera no sólo es una condición de la carne sino una “operación significativa”, pues ha simbolizado diversos temas en tiempos, lugares y tipos de escritura distintos.⁴¹ Es asimismo una experiencia mediada, informada e incluso definida por el lenguaje y la cultura.⁴²

40 Véase Robert Bogdan, *Picturing Disability. Beggar, Freak, Citizen and Other Photographic Rhetoric*, Nueva York, Syracuse University Press, 2012, p. 22.

41 Véase William Paulson, *op. cit.*, p. 4.

42 Un análisis en el que coinciden tres estudiosos del tema: David Bolt, Julia Miele Rodas y William Paulson. Véase David Bolt, *The Metanarrative of Blindness. A Re-reading of Twentieth-Century Anglophone Writing*, Michigan, University of Michigan Press, edición Kindle, 2014.