



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**EL ENSAYO FOTOGRÁFICO. ENTRE DEMANDAS DOCUMENTALES  
Y ASPIRACIONES ESTÉTICAS. UN ESTUDIO DE CASO:  
*HABITAR LA OSCURIDAD***

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
JOSÉ ARTURO ÁVILA CANO

TUTOR PRINCIPAL:  
DRA. LAURA GONZÁLEZ FLORES  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES:  
DR. ALBERTO DEL CASTILLO  
INSTITUTO JOSE MARÍA LUIS MORA  
DR. JOHN MRAZ  
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA  
LECTORES  
DRA. NASHÉLI JIMÉNEZ DEL VAL  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
DR. IVÁN RUIZ  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO DE 2017



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



# INDICE

## Introducción 5

Compromiso social y búsqueda autoral: La trayectoria de Marco Antonio Cruz en la práctica de la fotografía documental 13

## Capítulo I. La fotografía, entre demandas documentales y búsquedas estéticas 17

- 1.1 La Sociedad Industrial, el origen documental de la fotografía 19
  - 1.1.1 El valor informativo de las imágenes y su autenticidad como documento 22
- 1.2 Desmontando los dogmas metafísicos de lo documental 23
  - 1.2.1 El fotógrafo como operador, otro dogma de la práctica documental 25
- 1.3 La “estética” de lo documental 27
  - 1.3.1 La poiesis de lo documental. Desmontando la estética de la transparencia 29
  - 1.3.2 Factor de digresión y tensiones. Lo estético en lo documental 31
- 1.4 La fotografía: objeto multidimensional y documento de segunda realidad 33

## Capítulo II. Retóricas sobre el ciego y la ceguera 38

- 2.1 Alegorías y metáforas sobre el ciego y la ceguera 41
- 2.2 La representación fotográfica sobre los ciegos 45
  - 2.2.1 Retórica documental 47
- 2.3 Agencia y discursividad. Tarjetas de caridad 51
- 2.4 Los ciegos en *People of the Twentieth Century* 54
- 2.5 La poética de la empatía en la *Petite Aveglue* 59
- 2.6 *Blind*, reflexiones filosóficas sobre la ceguera 61
- 2.7 Militancia, documentación y estética en *Inner Light* 65
- 2.8 La poética del destino trágico en la ciega de Mali 68

## Capítulo III. El *Ensayo sobre ciegos*. Archivo fotográfico sobre la ceguera en México 71

- 3.1 La representación de la ceguera en el *Ensayo sobre ciegos* 73
- 3.2 El *Ensayo sobre Ciegos* en la ciudad de México 76
  - 3.2.1 El aspecto pedagógico 77
  - 3.2.2 El aspecto clínico 91
  - 3.2.3 Temáticas sociales sobre la ceguera 95
- 3.3 *Ensayo sobre ciegos* en la República mexicana 102
- 3.4 Meditaciones sobre el *Ensayo sobre ciegos* 135

Capítulo IV. La creación de narrativas sobre la ceguera 138

- 4.1 La gestación del fotolibro sobre la ceguera 141
  - 4.1.1 El diseño de *Habitar la oscuridad* 143
- 4.2 Narrativa sobre la visualidad y poéticas sobre la ceguera 148
  - 4.2.1 Ceguera en México 150
  - 4.2.2 Infancia y ceguera, retórica de las tarjetas de caridad 154
  - 4.2.3 Ceguera y pobreza en el campo 161
  - 4.2.4. Ceguera, tacto y otros sentidos 177
- 4.3. Una interpretación efrástica 185
  - 4.3.1. La poética de la ceguera como laberinto 187
  - 4.3.2. Poética de la inclusión social. Retórica y filosofía sobre los ciegos 189
  - 4.3.3 La poética del ciego mendicante 193
  - 4.3.4 La poética del destino trágico 197
  - 4.3.5 La poética del ciego extraordinario 200

Conclusiones 202

Anexos 205

- A) Primera entrevista con Marco Antonio Cruz 205
  - Segunda entrevista 210
  - Tercera entrevista 218
- B) Entrevista a Pablo Ortiz Monasterio 234
- C) Tablas sobre el archivo fotográfico *Ensayo sobre ciegos* 252
  - I) Caja con negativos captados en la Ciudad de México 252
  - II) Caja con negativos captados en la República Mexicana 281
- D) Biografía Marco Antonio Cruz 317

Bibliografía 321

Índice de autores 325

## Introducción

Durante un recorrido por su ciudad natal, en la céntrica calle 5 de mayo, el joven Marco Antonio Cruz se encontró con un trío de músicos que en plena vía pública había dispuesto tres sillas para desarrollar su jornada laboral. El conjunto formado por una mujer y dos hombres estaba enmarcado por una cortina metálica de la que sobresalían tres personajes pintados. Cruz observó aquella escena y decidió fotografiarla; efectuó tres disparos con una cámara *Yashica* de telémetro y lente fijo hasta que resolvió que había capturado la imagen deseada.

El ángulo y el encuadre elegidos por el fotógrafo otorgan un efecto visual a la fotografía: da la impresión de que de cada uno de los músicos se desprenden las tres figuras pintadas en la cortina metálica ubicada en segundo plano; de la mujer emerge un hombre joven y de cada uno de los hombres surge una chica. Es como si algunas imágenes mentales se hubieran hecho presentes a la vista del fotógrafo. *Músicos ambulantes. Calle 5 de mayo. Centro. Puebla, Puebla* es el lacónico título que Marco Cruz otorgó a esta imagen fotográfica elaborada el 23 de julio de 1977. El texto no nos proporciona más información sobre los sujetos representados; sin embargo, al observar atentamente la fotografía, sabemos que estamos ante una imagen sobre ciegos. Éste es el detonante de lo que más tarde sería una obsesión y que devino en uno de los ensayos visuales más reconocidos de Marco Antonio Cruz: *Habitar la oscuridad* (2011)<sup>1</sup>.

La fotografía que Marco Antonio Cruz capturó en la calle 5 de mayo del centro histórico de la ciudad de Puebla es valorada como un documento periodístico y forma parte de un impresionante archivo fotográfico sobre la ceguera que lleva como título *Ensayo sobre ciegos*. Esta imagen forma parte de nuestras narraciones

---

<sup>1</sup> Marco Antonio Cruz, *Habitar la oscuridad* (México: CONACULTA-CENART-CENTRO DE LA IMAGEN, 2011).

culturales sobre un personaje inquietante que a lo largo de la historia ha despertado nuestro asombro, compasión, celos y temores: el ciego.

Ciego y ceguera son parte fundamental de nuestra memoria histórica. Alegorías, evangelios, largometrajes, poemas, reflexiones filosóficas, romances medievales, tragedias, discursos científicos y testimonios documentales, enmarcan su representación. Sujeto y tema están presentes en algunas de las narraciones más extraordinarias y en productos elaborados específicamente para moldear nuestra educación sentimental, es decir, nuestros afectos.<sup>2</sup> Incluso ciego y ceguera han sido objeto de interés y experimentaciones estéticas.<sup>3</sup>

Si entendemos el concepto de representación como una “presentación recalcada”<sup>4</sup> en la que utilizamos el lenguaje para exponer algo con valor o sentido – de acuerdo con Stuart Hall<sup>5</sup>, tendríamos que reconocer que a lo largo de la historia la representación del ciego y la ceguera ha sido normada por distintas políticas de representación y diversas construcciones culturales.<sup>6</sup> Valorado como un personaje diferente o marginal, el ciego ha sido reconfigurado a través de diversas retóricas en las que se le ha representado como un personaje grotesco, ignorante, indolente o menesteroso, o como un individuo con facultades extraordinarias. Asimismo, la ceguera ha sido utilizada como un recurso metafórico para representar la

---

<sup>2</sup> Sobre nuestros afectos inciden varios productos culturales, como es el caso de las producciones cinematográficas. Por ejemplo, algunos documentales y largometrajes en los cuales se aborda el tema de la ceguera y que han formado parte de nuestra educación sentimental son: *Raíces* (película mexicana dirigida por Benito Alazraki en 1953). *The Proof* (película australiana con el primer rol protagónico de Russell Crowe, en la que se aborda la historia de un fotógrafo ciego). *Los amantes del puente nuevo* (película francesa dirigida por Leos Carax, 1991). *El color del Paraíso* (Selección Oficial de Irán para los Academy Awards, dirigida por Mayid Mayidí, 1999). *Notes on Blindness* (Documental del Reino Unido premiado en el Festival Sundance, 1993). *Dancer in the Dark* (cinta dirigida por Las Von Trier, 1999). *Tiresias* (Selección Oficial Festival Cannes, 2003) y *Zatoichi* (película japonesa dirigida por Takeshi Kitano). Estos trabajos dan cuenta de la visibilidad de la que han sido objeto el ciego y la ceguera en el campo de la representación cinematográfica. Para mayor información sobre el concepto de educación sentimental, véase Juan David Correa., ed. “La educación sentimental de América Latina” Número Especial, Revista *Arcadia*, no. 96. (2012).

<sup>3</sup> Véanse Alain Blanc y Henri-Jacques Stiker, *Le handicap en images. Les représentations de la déficience dans les oeuvres d’art* (París: Éditions érès, 2003) y Tobin Siebers, *Disability Aesthetics* (Michigan: University of Michigan, 2010).

<sup>4</sup> Jean Luc-Nancy, *La representación prohibida* (Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2007), 36-38.

<sup>5</sup> Véase “El espectáculo del otro” en Stuart Hall, *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (Popayán: Envión editores, 2010).

<sup>6</sup> David Bolt, *The Metanarrative of Blindness. A Re-reading of Twentieth Century Anglophone Writing* (Michigan: The University of Michigan Press, 2014), Kindle edition.

ignorancia, la corrupción espiritual, el infortunio o un destino trágico.<sup>7</sup> Incluso, en ciertos periodos históricos, la ceguera se implantó como una forma de castración, considerándose el castigo más sádico que se podía infligir a un enemigo.<sup>8</sup>

Cada representación sobre el ciego y la ceguera contiene una retórica y una poética particular, producto de los contextos míticos, religiosos y seculares en los que se inscribe. En esta investigación en particular me interesa desarrollar un análisis sobre los elementos estéticos y los tropos retóricos que se encuentran presentes en el libro fotográfico *Habitar la oscuridad*. Este fotolibro de la coautoría de Marco Antonio Cruz, Pablo Ortiz Monasterio y Alfonso Morales, es el objeto de estudio de esta investigación.

Las fotografías de este ensayo visual sobre la ceguera en México han sido impregnadas con el aura de lo documental, es decir, son consideradas documentos visuales<sup>9</sup> de carácter histórico que fueron captadas en un tiempo y un espacio precisos. Las imágenes forman parte de un archivo elaborado y organizado por el propio fotógrafo. En este complejo artefacto intitulado *Ensayo sobre ciegos* se resguardan aproximadamente 12 mil fotogramas, algunos de los cuales han formado parte de trabajos periodísticos. Una selección de 105 imágenes dio forma al ensayo *Habitar la oscuridad*, fotolibro en el que se destaca el carácter “multidimensional”<sup>10</sup> de la imagen fotográfica.

---

<sup>7</sup> Para mayor información véase Moshe Barach, *La ceguera. Historia de una imagen mental* (Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2003); Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind. The Self Portrait and Other Ruins* (Chicago: University of Chicago Press, 1993); Edward Wheatley, *Stumbling Blocks Before The Blind. Medieval Constructions of a Disability* (Michigan: The University of Michigan Press, 2010); Henri-Jacques Stiker, *A History of Disability* (Michigan: The University of Michigan Press, 1999) y Sabina Zonno, “Illuminated Darkness. The image of the blind or blindfold man in some thirteenth and fourteenth-century European manuscripts” [recuperado el 6 de enero de 2015].

[https://www.academia.edu/6159437/Illuminated\\_Darkness\\_The\\_Image\\_of\\_the\\_Blind\\_or\\_Blind\\_fold\\_Man\\_in\\_Some\\_Thirteenth-\\_and\\_Fourteenth-century\\_European\\_Manuscripts](https://www.academia.edu/6159437/Illuminated_Darkness_The_Image_of_the_Blind_or_Blind_fold_Man_in_Some_Thirteenth-_and_Fourteenth-century_European_Manuscripts).

<sup>8</sup> El ciego y la experiencia de la ceguera han sido representados a través de metanarrativas en las que se utilizan convenciones culturales. El ciego ha sido reconfigurado como un personaje inepto, indolente o patético, mientras que la ceguera se asocia con la falta de conocimiento o como una metáfora de la ignorancia. Para profundizar en el tema véase David Bolt., *op. cit.*

<sup>9</sup> En el sentido de la metafísica de la imagen documental mencionada por André Rouillé. Para más información véase André Rouillé, *La photographie. Entre document et art contemporain* (Paris: Éditions Gallimard, 2005), 72-73.

<sup>10</sup> El concepto de multidimensionalidad es utilizado por Parvati Nair para dar cuenta de que la fotografía no es una imagen estática sino que es resultado de un acto dinámico y complejo donde se le dan diversos usos. En Parvati Nair, *A Different Light. The Photography of Sebastião Salgado* (Durham: Duke University Press-Durham and London, 2011).

Como hipótesis de trabajo sostengo que *Habitar la oscuridad* nos introduce al universo del ciego y la ceguera a través de una reconfiguración estética.<sup>11</sup> Las fotografías seleccionadas, la edición y la compaginación de las imágenes, así como el diseño editorial dan como resultado una narrativa en la que se representó estéticamente el tema de la ceguera. Es decir, este fotolibro es un artefacto estético elaborado con imágenes que han sido estimadas como “documentos visuales”. Basado en lo anterior afirmo que en esta obra es posible observar un trabajo de “fabricación sensible” en la que se aplicó un proceso de *poiesis*, entendida ésta como facultad para confeccionar algo concreto y material.<sup>12</sup>

Considero oportuno subrayar que la estética presente en *Habitar la oscuridad* no demerita el valor documental de las fotografías. La puesta en página de las imágenes y la iconografía nos permiten apreciar no sólo las experimentaciones estéticas llevadas a cabo por el fotógrafo, el editor y el diseñador del libro, sino también reflexionar sobre los tropos retóricos que se relacionan con las alegorías, las metáforas, los mitos y los símbolos asociados históricamente con la ceguera.<sup>13</sup> Al afirmar que en este fotolibro hay una impronta estética, y que ésta fue elaborada con fotografías que tienen el “aura” de lo documental, se vuelve pertinente llevar a cabo un estudio sobre lo documental y lo estético en la imagen fotográfica.

De tal modo, en el primer capítulo de este trabajo desarrollo un análisis sobre la supuesta “naturaleza documental de la fotografía” y desmonto los dogmas que se han utilizado para construir la idea de que la fotografía es únicamente un documento visual. ¿Cuáles son los fundamentos en los que se basa la supuesta naturaleza documental de la fotografía? En este capítulo respondo esta pregunta mediante un análisis de aquellas tesis que han dado forma al concepto de lo documental en la imagen fotográfica y utilizo los conceptos de multidimensionalidad y representación para subrayar que la fotografía, a pesar de

---

<sup>11</sup> Entre los recursos formales que forman parte del discurso iconográfico de este fotolibro destacan elementos como el ángulo, los encuadres, la gama tonal, el manejo de planos en figura-fondo o la fragmentación del cuerpo; por otra parte, operaciones o tropos retóricos como la inventio y la dispositio están más próximas al contenido semántico, la disposición y el orden de los elementos formales. Decisiones técnicas, elementos formales y tropos retóricos forman parte de la dimensión estética de la imagen fotográfica.

<sup>12</sup> Los griegos designaban a toda creación como *poiesis* y esta palabra era empleada para hablar de fabricación, confección o preparación. El catedrático Emilio Lledó afirma que el significado primitivo del concepto *poiesis* comprendía un hacer. “Envuelve pues su sentido en una actividad...” En Emilio Lledó Iñigo, *El concepto poiesis en la filosofía griega* (Madrid: Instituto Luis Vives de Filosofía, 1961), 15.

<sup>13</sup> Para mayor información véase “La imagen” en Octavio Paz, *El arco y la lira* (México: FCE, 2006).

estar inscrita en prácticas documentales, no es un índice de la realidad, sino que esta imagen es un objeto en el que se reconfigura el mundo, una representación en la que se expone un valor o un sentido de acuerdo con ciertos intereses. Como tal, la fotografía no es un registro imparcial. Su discurso es resultado de un proceso creativo en el que tienen lugar decisiones éticas, políticas y estéticas.

Con el fin de subrayar que la imagen fotográfica es producto de una construcción o un proceso de *poiesis*, en el primer capítulo también desarrollo un análisis sobre la estética de lo documental, nombrada por André Rouillé como la “estética de la transparencia”<sup>14</sup>. Esto nos permite dar cuenta de los recursos compositivos y técnicos que tienen lugar en el proceso de construcción de una fotografía. Al afirmar que debemos considerar la importancia de las cualidades estéticas en imágenes inscritas en prácticas documentales, suscribo la tesis sobre la multidimensionalidad de la fotografía, concepto elaborado por Parvati Nair.<sup>15</sup>

Tras afirmar que la fotografía es un objeto multidimensional en el que se representa o se reconfigura el mundo, en el segundo capítulo abordo el tema de la representación del ciego en la imagen fotográfica. En este capítulo llevo a cabo un análisis sobre los tropos retóricos bajo los cuales se han representado al ciego y la ceguera. Para tal fin he seleccionado el trabajo de algunos fotógrafos que los han hecho su centro de interés. Para ello, he elegido las siguientes obras: *The Blind Beggar* (1898) de Jacob Riis; *The Blind* (1916) de Paul Strand; *The Last People. People of the Twentieth Century* (1930) del fotógrafo alemán August Sander; *Blind* (1986, 1991, 2010) de Sophie Calle; *Inner Light. Portraits of The Blind of Sierra Leona* (1999-2003) de Tim Hetherington; y por último, *Blind Woman of Mali* (2005) de Sebastiao Salgado. El discurso iconográfico de algunas de estas propuestas permite su inscripción en el campo del arte y en las prácticas documentales. El estudio de las fotografías seleccionadas me permite desarrollar un análisis estético y retórico en *Habitar la oscuridad*. Esto constituye un marco histórico sobre el cual me apoyo para elaborar más adelante –en el capítulo cuatro– una interpretación efrástica sobre el conjunto de fotografías que forman parte de esta gran narrativa sobre la ceguera. A partir de ello, afirmo que las representaciones sobre el ciego y la ceguera son producto de construcciones culturales y de tropos retóricos. Por ejemplo, el ciego ha sido reconfigurado desde una dicotomía en la que, por un lado, es un sujeto asociado a un destino trágico, a la maldad o al pecado, y por otro, se representa como un personaje que posee habilidades extraordinarias. Entonces, la ceguera no sólo ha sido valorada como una discapacidad sino que ha sido utilizada como un símbolo o una metáfora.

---

<sup>14</sup> Rouillé, *op. cit.*, 73.

<sup>15</sup> Nair, *op. cit.*

En el tercer capítulo llevo a cabo el análisis y la descripción del archivo fotográfico que dio origen a este fotolibro. Esta sección permite comprender la formación de *Ensayo sobre ciegos* y el proceso creativo del autor al momento de elaborar sus ensayos visuales. En este capítulo doy cuenta de la importancia del archivo como un dispositivo de mnemotecnica, como un artefacto vivo en el que se resguardan objetos que son estimados no sólo como objetos personales sino como documentos de carácter histórico que pueden ser utilizados con distintos propósitos. *Ensayo sobre ciegos* es el resultado de un arduo trabajo de más de 17 años. En la descripción y el estudio de este archivo destaco la utilización de diversos recursos técnicos (cámaras fotográficas de distinto formato y óptica, y películas con índices de sensibilidad para tomas en interiores y exteriores). Gracias a los datos rotulados en los sobres que resguardan los negativos, es posible tejer la historia de este archivo, es decir, contextualizar las imágenes, dar cuenta de los sitios que visitó el fotógrafo para armar el trabajo, la frecuencia con que los visitaba, y las decisiones estéticas que inciden en la elaboración de su discurso visual.

En el cuarto y último capítulo de esta investigación desarrollo una descripción del fotolibro y desarrollo una interpretación efrástica<sup>16</sup> de las fotografías que forman parte de *Habitar la oscuridad*. Para ello tomo en cuenta la selección de las fotografías, su compaginación y el diseño editorial. Estos elementos dan como resultado una narrativa original acerca de la ceguera. Como expuse en mi hipótesis, en este ensayo visual –constituida por imágenes valoradas como documentos visuales–, está presente una reconfiguración estética del ciego y la ceguera. Esto es producto del trabajo conjunto del fotógrafo, los editores y el diseñador del libro.

Para llevar a cabo la interpretación efrástica de *Habitar la oscuridad*, es preciso estudiar estas fotografías desde un punto de vista antropológico, como propone el investigador alemán Hans Belting.<sup>17</sup> Esta opción permite enmarcar las imágenes en diversos contextos y es la más pertinente para aprehender las poéticas sobre el ciego y la ceguera presentes en las obras que forman parte de *Habitar la oscuridad*. Afirmo que en estas imágenes se presentan similitudes retóricas e iconográficas con otras obras creadas en tiempos y espacios distintos. Es decir, la poética presente en estas fotografías forma parte de una tradición, de un canon

---

<sup>16</sup> Por éfrasis entendemos la interpretación verbal de una representación visual. De acuerdo con Mitchell, el sentido más estricto de la palabra éfrasis, en tanto que modo poético que da voz a un objeto artístico mudo, o que ofrece una descripción retórica de una obra de arte, da paso a una aplicación más general que incluye cualquier conjunto de descripciones que tengan el objetivo de situar una persona, un lugar o una imagen ante el ojo mental. Véase W. J. T. Mitchell, *Teoría de la Imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual* (Madrid: Ediciones Akal, 2009), 137-162.

<sup>17</sup> Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz Editores, 2007), 14.

visual que se relaciona con distintas narrativas sobre el ciego y la ceguera. De tal modo, estas imágenes deben entenderse como “unidades simbólicas”.<sup>18</sup>

La interpretación ecrástica de estas fotografías me permite subrayar que el discurso iconográfico y la narrativa de este ensayo sobre la ceguera no son un ornamento que subsuma la temática social representada, pues las imágenes de *Habitar la oscuridad* forman parte de un "proceso cultural en el que la estética no puede verse desvinculada de aspectos socioeconómicos y psicorreligiosos".<sup>19</sup> Al estudiar este conjunto de fotografías no disocio la ceguera de los aspectos estéticos, filosóficos, mitológicos, religiosos y seculares que, a través del tiempo, han orientado la política de representación de este tema, en la que el ciego ha sido objeto de alegorías, narraciones, metáforas y reconstrucciones gráficas.

Para mi interpretación ecrástica he decidido apoyarme en los tropos retóricos de las obras siguientes: La tragedia *Edipo en Colona* de Sófocles; las distintas parábolas sobre Jesús curando a un ciego, milagro que marca el inicio de la era mesianica, según Moshe Barach, y que se inscribe en los hechos de apóstoles como Juan 9:1-34, Lucas 18:35, Marco 8:22-26 y Mateo 9:27; la parábola en la que la ceguera es la metáfora de la ignorancia: Mateo 23:16; las reflexiones filosóficas contenidas en *Lettre Sur Les Aveugles a L'usage De Ceux Qui Voyent* de Denis Diderot; y los aportes teóricos emanados de los libros *A History of Disability* de Henri-Jacques Stiker; *Stumbling Blocks Before The Blind* de Edward Wheatley; y *The Ugly Laws. Disability in Public* de Susan M. Schweik. En estas narrativas se concentran algunos de los tropos retóricos que han normado la representación del ciego y la ceguera. Utilizo estas construcciones culturales para enmarcar las fotografías elaboradas por Marco Antonio Cruz.

Además tomo en cuenta las afinidades iconográficas entre las fotografías de *Habitar la oscuridad* y distintas imágenes en las que se ha representado al ciego y a la ceguera a través de la historia. Las representaciones visuales sobre este sujeto y este tema son abundantes, así que para los fines de este análisis he elegido las siguientes imágenes, que se inscriben en contextos filosóficos, míticos, religiosos y seculares: *La tragedia de Edipo y Antígona* (1833), pintada por Per Gabriel Wickenberg; *La parábola de Jesús curando a un ciego* (1650), elaborada por maestros como Nicolas Poussin, entre otros; *La parábola del ciego que guía a otro ciego* (1568), de Pieter Brueghel “El Viejo”; *El sentido del tacto* de José de Ribera (1616) y *The Blind Girl* (1856) de John Everett Millais. En este diálogo de imágenes retomó también los trabajos fotográficos de pioneros como Jacob Riis, Paul Strand

---

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Linda Báez Rubí destaca que para Warbug "estudiar las imágenes heredadas, transmitidas, transformadas y recreadas equivalía a hablar de la fuerza dinámica inherente a las imágenes y del comportamiento humano ante ellas". En Linda Báez Rubí, *Aby Warbug. El Atlas de Imágenes Mnemosyne* (México: UNAM, 2012), 12.

y August Sander, y de artistas o fotógrafos contemporáneos entre los que destacan Tim Hetherington y Sophie Calle. También tomo en cuenta algunas “postales de caridad”, recopiladas por el investigador Robert Bogdan.

Entonces, a través de mitos, parábolas bíblicas, reflexiones filosóficas y discursos, analizo la enunciación del ciego y su inscripción dentro de diversos contextos culturales. La enunciación de esta alteridad casi siempre ha dependido del reconocimiento y de la mirada del otro, de esa otredad que ha creado históricamente distintas narrativas para representarlo. En éstas, el ciego ha sido víctima de estereotipos, prejuicios e idealizaciones.<sup>20</sup> La interpretación ecrástica sobre el ciego y la ceguera es fundamental para comprender que la estética presente en las fotografías de *Habitar la oscuridad* tiene vínculos iconográficos con algunas representaciones pictóricas y con los tropos retóricos de ciertas narrativas sobre estos temas.

Al analizar los recursos estéticos y retóricos utilizados por Marco Antonio Cruz y los editores de *Habitar la oscuridad*, puedo afirmar que la información no está opuesta a la imaginación, que en las imágenes que se nos quedan como impronta en la memoria —ya sea como íconos o símbolos— se reúnen sensibilidad y entendimiento. Por lo tanto, debemos comprender a la imagen fotográfica como un acto dinámico y complejo, como una representación y no una presentación de la realidad.

Estudiar la fotografía como una imagen multidimensional, de acuerdo con la sugerencia de Astrid Böger y Parvati Nair,<sup>21</sup> es fundamental para comprender que en la llamada fotografía documental y periodística subsisten valores informativos y estéticos. Lo anterior nos permite analizar esas imágenes desde una perspectiva histórica, en la cual se privilegia el contexto político y social, y desde un punto de vista estético y retórico, que nos facilita el análisis de la construcción de la imagen y de la narrativa de la que forma parte.

Así, estudiar las fotografías documentales que poseen un aura informativa desde una perspectiva estética permite comprender los entresijos y la urdimbre con las cuales se van elaborando discursos donde la imagen cobra un rol protagónico, como en el caso de los fotolibros. Y esto es indispensable para comprender el trabajo ensayístico de Marco Antonio Cruz. Antes de comenzar con este trabajo, es preciso realizar una breve biografía sobre el autor de este ensayo fotográfico sobre la ceguera.

---

<sup>20</sup> Clive Hazell, *Alterity: The Experience of the Other* (Bloomington: AutorHouse, 2009), Kindle edition.

<sup>21</sup> Véase Astrid Böger, *Documenting Lives. James Agee's and Walker Evans's Let Us Now Praise Famous Men* (Alemania: PeterLang, 1994) y Nair, *op. cit.*

## Compromiso social y búsqueda autoral: La amplia trayectoria de Marco Antonio Cruz en la práctica de la fotografía documental.

La amplia y diversa trayectoria de Marco Antonio Cruz lo distingue de muchos fotógrafos que a lo largo de una vida profesional sólo logran desarrollar una parte de este complejo proceso que representa la imagen fotográfica. Su labor como reportero gráfico y documentalista ha sido abordada en libros como *El poder de la imagen y la imagen del poder. Fotografías de prensa del porfiriato a la época actual*, de Flora Lara Klahr y Marco Antonio Hernández (1985), *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México* de Oliver Debroise (2005), *Autorretratos del fotoperiodismo mexicano. 23 testimonios*, de Luis Jorge Gallegos (2011), *Imágenes y palabras. Fotografía en México. Conversaciones con fotógrafos mexicanos de hoy* de Laura González Flores (2009), y en “Pequeña teoría sobre la persecución de imágenes fotográficas”, texto de Sergio Raúl Arroyo que fue publicado en el libro *México a través de la fotografía* (2013).<sup>22</sup>

En *El poder de la imagen y la imagen del poder*, Flora Lara Klahr y Marco Antonio Hernández ubican a Marco Antonio Cruz en un nuevo grupo de fotógrafos que ensayan “enfoques nuevos y ángulos imprevistos”; sin embargo, cometen un error cuando afirman que ese grupo de fotógrafos no se interesaba por la imagen como mercancía y desconfiaban de la llamada fotografía comprometida.<sup>23</sup> El propio Marco Cruz se asume como un fotógrafo con “compromiso social”, esto a partir de su militancia y su labor como reportero gráfico de *Oposición y Así Es*, publicaciones del PCM y del PSUM.<sup>24</sup>

Otros autores como Luis Jorge Gallegos reconocen en Marco Antonio Cruz a un fotógrafo “de gran calidad y compromiso social.”<sup>25</sup> Por su parte, Oliver Debroise destaca el trabajo documental de Cruz López al afirmar que el trabajo de éste se enmarca en la “posmodernidad del fotoperiodismo mexicano” al desarrollar proyectos que no estaban anclados a la información cotidiana. Debroise resalta la

---

<sup>22</sup> Sergio Raúl Arroyo, “Pequeña teoría sobre la persecución de las imágenes fotográficas”. En *México a través de la fotografía* (México: CONACULTA, 2013)

<sup>23</sup> Flora Lara Klahr y Marco Antonio Hernández, *El poder de la imagen y la imagen del poder. Fotografías de prensa del porfiriato a la época actual* (México: Universidad Autónoma de Chapingo, 1985),

<sup>24</sup> Véase serie de documentos en CDrom, Laura González Flores, *Imágenes y palabras. Fotografía en México. Conversaciones con fotógrafos mexicanos de hoy* (México: UNAM-IIE, 2009), volumen 2.

<sup>25</sup> Luis Jorge Gallegos, *Autorretratos del fotoperiodismo mexicano. 23 testimonios*, de Luis Jorge Gallegos (México: FCE, 2011), 343.

labor de algunos fotógrafos que a finales de la década de los setenta del siglo pasado emprendieron proyectos independientes a la agenda coyuntural de los medios de información.

Los géneros confundidos: lo que en 1960 todavía pertenecía al fotoperiodismo se convierte ahora en ensayo fotográfico y penetra por la puerta grande en las galerías y los museos: abandonados por la noticia, Pedro Valtierra, Christa Cowrie, Frida Hartz, Marco Antonio Cruz y Víctor León Díaz se dedican casi exclusivamente a deambular por las calles de la ciudad en busca del rasgo cotidiano que represente, en toda la extensión del concepto, las tensiones del aquí y el ahora.<sup>26</sup>

Sobre sus proyectos documentales, en la entrevista que llevó a cabo Laura González Flores, el propio Marco Antonio Cruz reconoce la importancia de la creatividad en su trabajo: “yo diría que soy un fotógrafo muy creativo y, a la vez, muy obsesivo. Me siento obsesivo ante las cosas. Pero gracias a esta forma de ser he construido varias cosas.”<sup>27</sup> Asimismo, en la charla con Luis Jorge Gallegos, Marco Antonio Cruz reconoce que había evolucionado como fotógrafo al alejarse de la cobertura diaria, lo que le permitía hacer trabajo de investigación, “algo que no se puede realizar en los medios”. Es decir, apostó por lo que siempre había querido realizar:

Son pasos naturales de crecimiento, esos pasos te los marca la inquietud. Creo que es un ejemplo de que todo mundo puede hacer otras cosas [...] Yo quiero seguir trabajando de acuerdo a mis ideales, deseos e intereses realizar proyectos de investigación y mostrar temas que son poco explorados y, por lo tanto, más relevantes y de mayor compromiso profesional. No es tan fácil llegar a un lugar y que te dejen pasar a realizar o a desarrollar tu trabajo. Debes conocer qué es lo que quieres realizar, conocer el lugar donde estás y llegar a establecer una relación con la gente.<sup>28</sup>

Marco Antonio Cruz cuenta con una amplia y singular trayectoria en el ámbito de la imagen fotográfica. El actual coordinador del Departamento de Fotografía del semanario *Proceso* ha trabajado como laboratorista, editor, impresor, reportero gráfico, documentalista, maestro de diplomados y talleres; ha sido tutor del FONCA y miembro del Sistema Nacional de Creadores. Con el afán de lograr una independencia editorial y trabajar sobre proyectos que escapaban de la agenda coyuntural de los diarios y revistas, creó junto con otros compañeros como Pedro Valtierra, Luis Humberto González, Fabrizio León, Jesús Carlos y Herón Alemán, su propia agencia fotográfica, *Imagen Latina*.

Comenzó como laboratorista en la agencia *Foto Press* de Héctor García (1978) y en *Interviú México* (1978). Continuó como reportero gráfico en las

---

<sup>26</sup> Olivier Debrouse, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 230, 287.

<sup>27</sup> González Flores, *op. cit.*

<sup>28</sup> Gallegos, *op. cit.*, 353.

publicaciones del Partido Comunista Mexicano y del Partido Socialista Unificado de México –*Oposición y Así Es*, respectivamente (1978-1982)–, en la revista *Sucesos para Todos* (1982) –en la que logró publicar su primer reportaje– y en la agencia de fotografía *Imagen Latina* (1984). Posteriormente, ingresó a la planta de fotógrafos del diario *La Jornada* (1984-1986), del cual salió al cabo de dos años para retomar el proyecto de *Imagen Latina* (1986-2002).

Cruz López formó parte de un grupo de fotógrafos que en la década de los ochenta del siglo pasado luchaba por la creación de espacios independientes y por los derechos de los reporteros gráficos.<sup>29</sup> Entre estos derechos destaca el reconocimiento autoral y la conservación de los negativos, lo que les permitía ser dueños de sus imágenes e ir formando un archivo o un banco de imágenes. Quizás esto parezca extraño actualmente, pero habría que reconocer que en el siglo XX la mayor parte de los diarios y revistas no estaban interesados en formar un archivo gráfico, en catalogar las imágenes, preservarlas y, sobre todo, en darle crédito al autor de las fotografías.

Debido a lo anterior, Marco Antonio Cruz siempre se mostró interesado en conservar las imágenes que iba captando a lo largo de su trayectoria profesional. Junto con otros fotógrafos como Pedro Valtierra, Luis Humberto González, Jesús Carlos y Fabrizio León, él tenía la intención de que la historia gráfica de este país no se perdiera a causa de la negligencia y el desinterés de los dueños de los diarios y las revistas para las que trabajaba.

La creación de agencias independientes, como lo fue en su momento *Imagen Latina* (1984, 1986), fue un factor importante para el ejercicio de un periodismo crítico, pero también para la formación de archivos gráficos. A través de esta agencia, Marco Antonio Cruz mostró su inquietud por preservar la memoria visual de este país. Además, tenía el firme interés de ejercer un periodismo crítico e independiente, vinculado al interés social por medio de ensayos y reportajes gráficos con un sentido social: “nuestro compromiso es mostrar a través del reportaje y el ensayo fotográficos los hechos y las situaciones de personas y grupos sociales en México, realizando con este ejercicio un periodismo de investigación.”<sup>30</sup>

Como producto de ese periodismo de investigación y de sus inquietudes personales Marco Antonio Cruz ha logrado formar varios reportajes y ensayos fotográficos<sup>31</sup> como *La hija de los Apaches* (1987), *Contra la Pared* (1993), *Viernes*

---

<sup>29</sup> Entre ese grupo destacan los nombres de aquellos que formaron parte de la agencia *Imagen Latina* en sus dos épocas.

<sup>30</sup> Marco Antonio Cruz, “Agencias de Imágenes”. En: *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, (México: CONACULTA, 1996), 161-162.

<sup>31</sup> Algunos de estos trabajos documentales los pudo desarrollar gracias a las becas del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, ejemplo de ellos, es *Cafetaleros*.

*Santo* (1986-2005), *Cafetaleros* (1996), *Fidencio, materias y fe* (2004), *Habitar la oscuridad* (2011) *Metro* (2011) y *Bestiarios* (2014). También ha participado como editor de los libros *De Fiesta* (2003) de Raúl Ortega, *Espejos en plata, fotoperiodismo morelense* (2000) y *Fotografía de prensa en México. 40 reporteros gráficos* (1992).

La creación de un ensayo fotográfico como *Habitar la oscuridad*, objeto de estudio de esta investigación, es el resultado de varios factores: la independencia editorial, la búsqueda autoral, la creación de archivos y la investigación periodística, aunque es preciso reconocer que la formación de Marco Antonio Cruz como estudiante de Arte de la Escuela Popular de Arte de la Universidad Autónoma de Puebla (1973- ?). La experiencia adquirida junto a Héctor García y Nacho López, así como su amplia trayectoria como reportero gráfico y editor, contribuyeron de manera decisiva en la creación y formación de este ensayo sobre la ceguera.

# I

## La fotografía, entre demandas documentales y búsquedas estéticas

La producción fotográfica de Marco Antonio Cruz ha transitado entre demandas documentales de carácter coyuntural, como las imágenes de su trabajo periodístico, y proyectos personales de “largo aliento”, como los distintos ensayos visuales que ha desarrollado a lo largo de su amplia trayectoria. En las fotografías que forman parte de sus ensayos es posible apreciar una retórica con contenido social y búsquedas autorales e improntas estéticas, como en el caso de *Habitar la oscuridad*, fotolibro sobre la ceguera en México.

La estética presente en las imágenes y en la narrativa de este ensayo visual implica necesariamente un análisis sobre el concepto de lo documental y lo estético en la imagen fotográfica, mismo que desarrollaré en este primer capítulo. Apoyaré mi análisis en los conceptos de representación y multidimensionalidad. Ambos me permitirán reflexionar con solidez respecto a la supuesta esencia documental de la fotografía, así como sobre la función de lo estético en las imágenes que se inscriben dentro de prácticas documentales

Para los fines de esta investigación y en particular de este capítulo, he decidido englobar bajo el concepto de práctica documental tanto a la fotografía de prensa como al ensayo fotográfico.<sup>32</sup> Si bien estas prácticas se distinguen por el

---

<sup>32</sup> Disciplinas y oficios varios utilizan a la fotografía para construir sus argumentos y por lo tanto pueden enmarcarse dentro de las prácticas documentales; sin embargo, en este trabajo limito mi interés al fotoperiodismo y al ensayo visual, oficios desempeñados por Marco Antonio Cruz, autor de las fotografías de *Habitar la oscuridad*. Las imágenes de Marco Cruz han sido publicadas en

grado de autonomía del fotógrafo, el control del autor sobre la producción de sus imágenes, el tiempo de desarrollo del trabajo, y el tipo de exposición pública de las fotografías, en ambas se comparte la idea de que toda imagen fotográfica es un documento *per se*.<sup>33</sup>

Mi intención en este capítulo es demostrar que la fotografía no es un objeto que se limita a satisfacer demandas informativas y testimoniales, sino que también puede formar parte de narrativas en las que se privilegia un punto de vista estético. Es decir, la fotografía no es un documento *per se*: adquiere una cualidad documental dentro de un régimen de representación en el que distintas disciplinas, instituciones y oficios valoran su función y su uso como documento. Subrayo: la fotografía adquiere un valor como “documento visual” sólo cuando se utiliza en prácticas cuya retórica demanda el uso de imágenes para otorgar veracidad a sus argumentos.

Demostrar que la fotografía no es un documento *per se* implica cuestionar los dogmas con los cuales se ha construido la naturaleza documental de esta imagen. Entre esas creencias se destaca la supuesta objetividad con la cual se producen las fotografías que son utilizadas en las prácticas documentales. Esa objetividad se apoya en la exactitud del “dispositivo técnico”<sup>34</sup>, en la no intervención del fotógrafo al momento de captar una imagen, y en la “estética transparente” de las fotografías.<sup>35</sup> Al momento de cuestionar estos dogmas, afirmo que la imagen forma parte de un proceso creativo en el que tienen lugar decisiones éticas, políticas y estéticas. Como sostiene Parvati Nair, la fotografía posee un carácter multidimensional en el cual lo estético “juega un rol trascendental.”<sup>36</sup> Lo estético apunta a lo “afectivo y a lo sensible”<sup>37</sup> e incide en el impacto que provoca una

---

diarios y revistas periódicas, pero también han formado parte de libros de arte, como es el caso de *Cafetaleros* (1996) o *Habitar la oscuridad* (2011), entre otros.

<sup>33</sup> En el capítulo "Fotografía documental, arte y prensa", Pepe Baeza afirma que la fotografía documental se basa en su compromiso con la realidad y los estilos que adopte o los canales de difusión que utilice son factores secundarios de clasificación respecto a este parámetro principal. Se usa corrientemente el término documentalismo para designar aquellos trabajos que, exhibidos en galerías o en forma de libro, tratan temas estructurales y se realizan con amplios márgenes de tiempo y reflexión. El fotoperiodismo define en cambio la aplicación de un tipo de documentalismo que depende de un encargo o de unas directrices marcadas por un medio de prensa sobre temas más bien coyunturales y vinculados a valores de información o noticia. Véase Pepe Baeza, *Por una función crítica de la fotografía de prensa* (Barcelona: Gustavo Gili, 2001), 41.

<sup>34</sup> André Rouillé, *La photographie. Entre document et art contemporain* (Paris: Éditions Gallimard, 2005), 25- 26.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 72-73.

<sup>36</sup> Parvati Nair, *A Different Light. The Photography of Sebastião Salgado* (Durham: Duke University Press-Durham and London, 2011), 27.

<sup>37</sup> *Ibid.*

imagen en el espectador. En este sentido, afirmo que es preciso destacar el papel que desempeña la imaginación en el proceso de construcción de lo estético en la imagen fotográfica.

Cuestionar la supuesta naturaleza documental de la fotografía significa desmontar la idea de esta imagen como un “espejo de la realidad”,<sup>38</sup> como una “huella” o un índice, como el “esto ha sido”.<sup>39</sup> Es decir, debemos pensar a la fotografía como una forma de representación, un “documento/representación”, un “documento de segunda realidad”<sup>40</sup> y una imagen “multidimensional”. Antes de iniciar nuestra reflexión sobre las creencias de lo documental, es necesario indagar brevemente sobre la manera en cómo surgieron estos dogmas.

## 1.1 La Sociedad Industrial, el origen documental de la fotografía

La raíz etimológica de la palabra documento es el término latino *docere*. En algunas de sus varias acepciones se destaca que un documento es un material oficial para “mostrar” y “enseñar”. En el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española se resalta que éste es un escrito autorizado o legalizado, “fidedigno o susceptible de ser empleado como tal para probar algo.”<sup>41</sup>

Si bien las definiciones tempranas de documento subrayan que éste es un material escrito, desde hace tiempo, en distintas disciplinas y profesiones, se han utilizado imágenes como “evidencias históricas”. Al respecto, Peter Burke afirma

---

<sup>38</sup> François Soulages, *Estética de la fotografía* (Argentina: La Marca, 2005), 96-97.

<sup>39</sup> De acuerdo con André Rouillé, “más allá de la fecundidad teórica, las nociones de trazo, de huella y de índice son un inmenso inconveniente que ha alimentado un pensamiento global, abstracto, esencialista en el que se ha propuesto una aproximación totalmente idealista, ontológica de la fotografía; estimar y limitar a las imágenes a la existencia previa de las cosas que son registradas pasivamente por el trazo... se presta atención exclusiva a su supuesta esencia y se reduce a la fotografía al funcionamiento elemental de su dispositivo, a la simple expresión de impresión luminosa, de índice, de mecanismo de registro”. Para mayor información véase Rouillé., *op. cit.*, 14-15.

<sup>40</sup> De acuerdo con Boris Kossoy el llamado registro o testimonio fotográfico está definitivamente amalgamado con el proceso de creación que le dio origen. Se trata de la relación registro/creación: un binomio indivisible. Véase Boris Kossoy, *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2014), 161.

<sup>41</sup> *Diccionario de la Lengua Española Real Academia Española*. 2015. “Definición de documento”. Última modificación octubre 2014. <http://dle.rae.es/?id=E4EdgX1&o=h>

que “desde muy temprano... la fotografía ... fue objeto de discusión como un medio de apoyo para la Historia”.<sup>42</sup>

En ese sentido, los documentos visuales como las fotografías se reconocen como materiales autorizados, producto de una “retórica realista, de la inmediatez y la verdad”.<sup>43</sup> Éstos se inscriben en formaciones discursivas que las utilizan para dar solidez a sus argumentos. Por la retórica realista de sus imágenes y algunos otros factores –sobre los cuales llevaremos a cabo una breve reflexión posteriormente–, la fotografía fue reconocida muy pronto como un documento visual.

Para comprender algunas de las razones de ese proceso, es necesario tener en cuenta el contexto histórico en el que surgió esta imagen. Los estudios llevados a cabo por André Rouillé, Christopher Carter, Elizabeth Chaplin y John Tagg son indispensables para este efecto. Rouillé destaca que la fotografía está íntimamente ligada a la sociedad industrial, “a sus valores, a sus paradigmas técnicos, económicos, físicos, perceptuales y teóricos.”<sup>45</sup> Este mismo autor confirma que desde 1910, “en el V Congreso Internacional de Fotografía en Bruselas, se decidió reservar el término de documento a aquellas imágenes que eran utilizadas para desarrollar estudios de diversa naturaleza.”<sup>46</sup>

La formación de nuevas instituciones durante el siglo XIX es otro elemento que ayuda a comprender la “cualidad documental” de la fotografía. Al respecto, John Tagg afirma que “la combinación de evidencia y fotografía... estaba además estrechamente ligada a la aparición de nuevas instituciones y nuevas prácticas de observación y archivo”. Más adelante, agrega: “esas nuevas técnicas de representación y regulación que tan esenciales fueron para la reestructuración del Estado local y nacional en las sociedades industrializadas de aquella época y para el desarrollo de una red de instituciones disciplinarias –policía, prisiones, manicomios, hospitales, departamentos de salud pública, escuelas...”<sup>47</sup> fueron indispensables para el reconocimiento de la función instrumental de la imagen fotográfica. Es decir, en el contexto histórico de la sociedad industrial se establecieron diversas disciplinas y oficios, como la antropología, la criminología, la etnografía, la sociología, la psiquiatría, el periodismo industrial y el llamado documental fotográfico comprometido y militante que “tomaron el cuerpo y su entorno como campo de

---

<sup>42</sup> Peter Burke, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence (Picturing History)* (Londres: Reaktion Books, 2001), Kindle edition.

<sup>43</sup> John Tagg, *El peso de la representación* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 15-16.

<sup>45</sup> Rouillé, *op. cit.*, 172.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 72, 73.

<sup>47</sup> Tagg, *op. cit.*, 12.

acción, como ámbito de conocimiento, redefiniendo lo social como el objeto de sus intervenciones técnicas.”<sup>48</sup>

La formación de nuevas ciencias sociales y de distintas profesiones implicó a su vez un nuevo “régimen de representación”<sup>49</sup> en el que la verdad se reconfiguró a través de artefactos, “mecanismos e instancias”, régimen en el que se determinó el uso de la fotografía como un documento informativo probatorio, un instrumento técnico para intervenir en lo social, un artefacto para configurar sentido y crear conceptos, así como un testimonio autorizado para ilustrar la realidad. De este modo, se instauró la fotografía como un material indispensable para la creación de archivos.<sup>50</sup>

Lo documental implicó además el desarrollo de una nueva retórica discursiva sobre la sociedad, nuevos modos de enunciarla, “analizarla, representarla e intentar transformarla”.<sup>51</sup> De tal modo, la estética y la retórica de gran parte de la práctica documental se vincularon a las necesidades más apremiantes del cuerpo social. Elizabeth Chaplin confirma que el vínculo entre las ciencias sociales y la imagen fotográfica data desde 1839:

Y de hecho, los comienzos de las ciencias sociales en los Estados Unidos están asociados con el desarrollo de la fotografía social comprometida. Por ejemplo, Jacob Riis fotografió las atroces condiciones de los barrios marginales de Nueva York en la década de 1890; y Lewis Hine, un sociólogo entrenado, que se alistó contra el trabajo infantil en los años 1907 a 1918, y produjo fotografías que se dice ayudaron a lograr la aprobación de nuevas leyes de legislación laboral.<sup>52</sup>

En este sentido, Christopher Carter menciona que es indispensable estudiar a profundidad el trabajo de algunos fotógrafos que, además de desarrollar su labor dentro de prácticas documentales con una marcada retórica social, proclababan un compromiso político con aquellos sujetos a los que retrataban. El análisis del trabajo retórico de Jacob Riis –tanto de sus imágenes como de las palabras que las acompañaban– permite desentrañar ciertas contradicciones entre la labor

---

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> De acuerdo con Stuart Hall representación significa usar el lenguaje para decir algo con sentido sobre el mundo o para representarlo de manera significativa a otras personas. La representación es una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura. Véase Stuart Hall, *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (Colombia: Envión editores, 2010), 447.

<sup>50</sup> Rouillé, *op. cit.*, 25-26.

<sup>51</sup> Tagg, *op. cit.*, 17.

<sup>52</sup> Elizabeth Chaplin, *Sociology and Visual Representation* (New York: Taylor&Francis e-library, 2003). Kindle edition.

fotográfica y la posición política. Carter afirma que Riis añadía a sus fotografías un discurso que tenía un propósito periodístico, sin embargo, iba dirigido a su congregación religiosa. Mediante esta estrategia, Riis trataba de enfatizar la veracidad de las imágenes y ratificar, además, tanto la “pureza del trabajo documental” como la “objetividad de sus argumentos”.<sup>53</sup>

### 1.1.1 El valor informativo de las imágenes y su autenticidad como documento

Otro punto importante a tomar en cuenta en esta reflexión sobre la valoración documental de las imágenes en el contexto histórico de la sociedad industrial es el valor informativo que se les adjudicó en distintas prácticas. Este valor es importante en el caso de algunas profesiones como el periodismo. La trascendencia informativa de una imagen ha sido una especie de aura, “probablemente la función más importante asignada a la fotografía-documento”.<sup>54</sup> Al respecto, Rouillé indica que la información ha sido la función más importante asignada a la fotografía: a diferencia de sus potencialidades artísticas, la función informativa de la fotografía ha sido reconocida desde muy temprano sin que realmente se impugne.<sup>55</sup> De acuerdo con este autor, ello se “debe a las miles de fotos de monumentos, paisajes, personas y productos que han circulado en la segunda mitad del siglo XIX, que fueron equipados con un valor informativo incomparablemente superior a la de la mayoría de las otras imágenes de la época.”<sup>56</sup>

Es menester subrayar que la cualidad documental de la fotografía no sólo ha descansado en la retórica realista de su discurso ni en su valor informativo, sino además en la supuesta “objetividad” con la cual se producen estas imágenes. Éste será el tema de nuestro próximo apartado, en el que iremos desmontando los dogmas de lo documental.

---

<sup>53</sup> La posición política de Jacob Riis en su lucha contra los suburbios es contradictoria pues este no estaba interesado en modificar las condiciones político económicas de los habitantes de los barrios bajos, sino solo en cambiar el aspecto de las cosas; es decir, para terminar con “los nidos de peligrosos agitadores” abogaba por la creación y proliferación de “espacios verdes”. Véase Christopher Carter, *Rhetorical Exposures. Confrontation and Contradiction in US Social Documentary Photography* (Alabama: The University of Alabama Press, 2015), 16-45.

<sup>54</sup> Rouillé, *op. cit.*, 120.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> *Ibid.*

## 1.2 Desmontando los dogmas metafísicos de lo documental

La cualidad de documento fidedigno con la cual se ha etiquetado a la fotografía ha sido severamente cuestionada por diversos autores como André Rouillé, John Mraz, y John Tagg, entre otros. Ellos cuestionan la supuesta veracidad de las imágenes y sostienen que ésta se apoya tanto en el artefacto como en los códigos éticos de las prácticas documentales y en el papel del fotógrafo al momento de elaborar una imagen. Los factores mencionados forman parte de los dogmas metafísicos de lo documental y son creencias tan profundas que parecen verdades eternas.<sup>57</sup> Para avanzar en nuestra reflexión sobre la fotografía como una forma de representación visual y sobre el carácter multidimensional de esta imagen, es necesario desmontar algunos de los dogmas que cobijan la supuesta esencia documental de la fotografía.

André Rouillé afirma que la fotografía no es, por naturaleza, un documento:

El valor documental no constituye la esencia o el noema de la fotografía; sin embargo, cada imagen contiene un valor documental y éste debe ser evaluado dentro de un régimen de veracidad, un régimen documental. El valor documental de la imagen fotográfica está basado en su dispositivo técnico pero no está garantizada por él. Esto varía dependiendo de las condiciones de recepción de la imagen y las creencias que se depositan en ella.<sup>58</sup>

Es decir, otro factor que se suma a la supuesta objetividad y al valor informativo de las imágenes documentales es de tipo artefactual, debido al uso del artefacto fotográfico y su mecanismo. De tal modo, para Rouillé el atributo de veracidad de la imagen fotográfica es operativa y descansa en el artefacto, en el valor de uso de las imágenes y en las funciones del documento, mediante las cuales se han organizado artefactos culturales como el álbum fotográfico. Entonces, de acuerdo con este autor, estamos ante una veracidad que es resultado de un determinismo artefactual y tecnológico.

Por mi parte, considero que también debemos hacer una reflexión acerca de un determinismo cultural, como resultado de los "dogmas metafísicos" de las políticas de representación de la imagen documental y de una amplia construcción iconográfica con la cual se nos ha "educado" para creer que la imagen en la que se representa al otro es el resultado de un testimonio auténtico.<sup>59</sup> En este sentido, John

---

<sup>57</sup> John Mraz, "El aura de la veracidad. Ética y metafísica en el fotoperiodismo," en *Ética, poética y prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*, coord., Ireri de la Peña, (México: Siglo XXI, 2008), 171.

<sup>58</sup> Rouillé, *op. cit.*, 25-26,

<sup>59</sup> Para profundizar en el tema véase Juan Antonio Molina en "Ética y estética en un contexto de aparatos," en Ireri de la Peña, *op. cit.*, 45-56.

Tagg indica que comprender el papel documental que la fotografía cumple en algunas instituciones,

equivale a repasar la historia de un conjunto de creencias y afirmaciones, nada evidentes por sí mismas, sobre la naturaleza y la posición de la fotografía, y del significado en general, que se articulaban en una diversidad más amplia de técnicas y procedimientos con el fin de extraer y evaluar la verdad en el discurso. Tales técnicas evolucionaron a su vez y pasaron a formar parte de prácticas institucionales esenciales para la estrategia gubernamental de los Estados capitalistas, cuya consolidación exigía el establecimiento de un nuevo régimen de verdad y un nuevo régimen de sentido.<sup>60</sup>

Otro de los dogmas en los que se apoya el valor documental e informativo de las imágenes es el contrato no escrito que signa el espectador con el autor y con las instituciones en las que se publican fotografías para ilustrar o apoyar sus discursos textuales. Este contrato es producto de los códigos deontológicos de algunas profesiones como la fotografía de prensa, el documental fotográfico comprometido y militante, y el ensayo visual. En estas prácticas la producción, la edición y la publicación de las imágenes se desarrollan bajo una política de representación regulada por códigos y normativas conocidas como códigos éticos. Éstos intentan regular la conducta del autor y la producción de las imágenes. Ello con el fin de preservar la supuesta objetividad de estos documentos.<sup>61</sup> De tal modo, se advierte que para mantener la autenticidad de las imágenes, éstas no deben ser alteradas por ningún procedimiento: “cualquier alteración retoque o manipulación que implique el cambio de sentido original de una imagen, deberá ser advertida con toda claridad.”<sup>62</sup>

Al respecto, John Mraz afirma que esta creencia es resultado de una cuestión de índole metafísica más que de un comportamiento ético, y no es más que una especie de contrato que, como lectores de imágenes, firmamos con el autor y las instituciones periodísticas que avalan los productos visuales a los que llegamos a estimar como índices de la realidad.<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> Tagg, *op. cit.*, 82.

<sup>61</sup> Por ejemplo, en la propuesta de un código ético para los medios mexicanos, Raúl Trejo Delarbre expone que “las imágenes que acompañen a una información y que sean presentadas como parte del mismo asunto, deberán corresponder al hecho del cual se informa, o a la nota a la cual “ilustran”. Se deberá evitar que sugieran un contenido distinto, que pudiera tergiversar la información a la cual respaldan o acompañan. Si no son imágenes originales, se deberá hacer la aclaración correspondiente”. Véase Raúl Trejo Delarbre, *Volver a los medios. De la crítica a la ética* (México: Ediciones Cal y Arena, 1997), 376.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> Mraz, *op. cit.*, 171.

Así, por medio de ciertas normativas, estos códigos intentan regular la conducta del fotógrafo y el propio proceso por medio del cual se producen y se publican imágenes.<sup>64</sup> Además, es preciso subrayar que en las prácticas documentales el fotógrafo no es estimado como un autor, sino un “operator” o un “cazador”.

### 1.2.1 El fotógrafo como operator, otro dogma de la práctica documental

Otro de los dogmas metafísicos de la imagen documental es la no interferencia del fotógrafo al momento de capturar una imagen. Es decir, el autor de una fotografía tiene prohibido manipular la escena o construirla. Esta tesis se ha relacionado ampliamente con el concepto del “instante decisivo” del fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson, quien promulgó su idea en un contexto histórico en el que la imagen fotográfica era estimada como una herramienta para extraer la materia prima de la vida pero con discriminación.<sup>65</sup>

Bresson apuntaba que el fotógrafo no sólo debía seleccionar durante el hecho, sino también *a posteriori*, cuando tuviera las copias en sus manos, con el fin de elegir aquellas imágenes que contuvieran mayor “fuerza expresiva”.<sup>66</sup> La propia selección que realiza el fotógrafo durante el registro o la captura de los hechos es nombrada por Cartier-Bresson como un “instante preciso y fugitivo”.<sup>67</sup> Este instante forma parte de la composición que es resultado de una “coordinación orgánica” de los elementos vistos a través del ojo. En “el nuevo tipo de plasticidad” que exigía la cámara fotográfica, la composición debía darse de manera natural. Con esas palabras, Cartier-Bresson se adelantaba al concepto del fotógrafo como un “operator” que, años más tarde, utilizaría Roland Barthes en el libro *La cámara lúcida*. Al respecto, Barthes pensaba que aquella emoción que sentía el “operator” frente a una imagen tenía alguna relación con el “agujerito (*sténopé*) a través del cual mira, limita, encuadra y pone en perspectiva lo que quiere coger, (sorprender).”<sup>68</sup>

---

<sup>64</sup> De acuerdo con Martha Rosler, lo que se espera del fotógrafo es que opere dentro de los términos del código profesional, dando prioridad al documento por encima de todo, exceptuando los intereses más urgentes de aquellos individuos implicados. En este caso, la responsabilidad última es con la sociedad, es decir, con los espectadores. Martha Rosler, *Imágenes públicas. La función pública de la imagen* (Barcelona: Gustavo Gili, 2007), 264.

<sup>65</sup> Henri Cartier Bresson, “El instante decisivo”, en *Estética fotográfica*, ed. Joan Fontcuberta (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003), 224.

<sup>66</sup> *Ibid.*, 191.

<sup>67</sup> *Ibid.*, 192.

<sup>68</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (Buenos Aires: Paidós, 1994), 39.

En el apartado “Objetos Melancólicos” del icónico *Ensayo sobre Fotografía*, Susan Sontag critica la actividad del fotógrafo al compararlo con un cazador que debía rastrear y capturar la realidad como una presa exótica, como una realidad que se estima oculta.<sup>69</sup> La idea del fotógrafo como *operator* y cazador forma parte de la estética de lo documental, una plasticidad que Rouillé denominó como la “estética de la transparencia.”<sup>70</sup>

No obstante, debemos apuntar que en una imagen documental la realidad no se captura o registra sino que se construye <sup>71</sup> mediante las selecciones que hace el fotógrafo en el hecho y *a posteriori*, es decir, en el proceso de postproducción que implica la elección y edición de aquellas imágenes que puedan causar un mayor impacto visual. A pesar de que en la profesión periodística el fotógrafo no es estimado como un creador, sino un “operador”, un “cazador” que debe estar al acecho del *instante decisivo*, sabemos que el reportero gráfico elabora sus representaciones gráficas con base en sus intereses, ideología, habilidades y preparación visual, y no únicamente con base en la oportunidad y trascendencia periodística del evento que esté cubriendo. Al respecto, Peter Burke afirma que:

los fotógrafos componen las escenas diciéndole a la gente cómo posar y cómo comportarse (tal como se hace en las fotografías de grupo en estos días), ya sea que trabajen en estudio o en campo abierto. En ocasiones construyen las escenas de la vida social de acuerdo con convenciones familiares vistas en las pinturas, especialmente escenas de tabernas, paseantes, mercados, y más. <sup>72</sup>

Es preciso subrayar que en algunas prácticas documentales, la fotografía participa de una construcción narrativa,<sup>73</sup> de un montaje de textos, imágenes y signos gráficos

---

<sup>69</sup> Susan Sontag, *Sobre la Fotografía* (Barcelona: Edhasa, 1996), 65.

<sup>70</sup> Rouillé, *op. cit.*, 72, 73.

<sup>71</sup> De acuerdo con Peter Berger y Thomas Luckman, teóricos de la sociología del conocimiento, la realidad social se construye. “Y cualquiera sea el alcance con que todo conocimiento humano se desarrolle, se transmita y subsista en las situaciones sociales, la sociología del conocimiento deberá de captar los procesos por los cuales ello se realiza de una manera tal, que una realidad ya establecida se cristaliza para el hombre de la calle. En otras palabras sostenemos que la sociología del conocimiento se ocupa del análisis de la construcción social de la realidad”. En Peter L. Berger y Luckmann Thomas, *La construcción social de la realidad* (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2001), 15.

<sup>72</sup> Peter Burke, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence* (London: Reaktion Books Ltd, 2001), Kindle edition.

<sup>73</sup> En “The Narrative Construction of Reality”, *Critical Inquiry*. Vol. 18, No. 1. Autum 1991. The University of Chicago Press, Jerome Bruner afirma que hace una década los psicólogos comprendieron que la narrativa eran una forma no sólo para representar la realidad, sino para construirla. En ese momento, los antropólogos y los sicólogos comenzaron a descubrir que sus

sujetos a los intereses de la casa editorial. De esta manera, en la práctica del periodismo siempre está presente un discurso parcial que es resultado de la orientación ideológica del medio informativo y de sus trabajadores.<sup>74</sup> Este proceso de “captura”, selección, edición y montaje en las prácticas documentales nos aproxima a la idea de la estética de lo documental. En nuestro siguiente apartado profundizaremos sobre la cuestión estética.

### 1.3 La “estética” de lo documental

A decir de André Rouillé, la imagen documental presume una estética transparente. Esa transparencia de la imagen fotográfica nos entrega un referente, una cosa “necesariamente real”, un “esto ha sido”, lo que Roland Barthes denominó como el noema de la fotografía.<sup>75</sup> Esa aparente objetividad de la imagen se basa en el dispositivo, en la retórica realista de las imágenes, en su “fuerza constantiva”, en las normas que regulan la conducta del fotógrafo, en el proceso de producción de las imágenes, en las necesidades de algunas instituciones por establecer un régimen de veracidad a través de las imágenes, y en la nueva plástica orgánica que resulta del propio cuerpo del *operator*.<sup>76</sup>

Al respecto, Cartier-Bresson afirmaba que “en la fotografía hay un nuevo tipo de plasticidad producto de las líneas que instantáneamente van siendo trazadas por los movimientos del sujeto. Trabajamos en unicidad con el movimiento como algo

---

colegas de teoría literaria e historiografía estaban profundamente inmersos en elaborar preguntas sobre la narrativa situada en el texto. Asimismo, en el campo de la sociología del conocimiento, Berger y Thomas Luckmann afirman que la realidad se construye socialmente y que es deber de la sociología analizar los procesos por los cuales ello se produce. En Berger y Luckmann, *ibid.*

<sup>74</sup> Entiendo el concepto de montaje tal como lo define Walter Benjamin; es decir, como un proceso constructivo en el que se monta y se desmonta la historia, como un procedimiento general basado en el recorte y el engranaje, en donde la imagen, entendida como el centro neurálgico de la vida histórica, no es sólo un acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible, sino que debe ser comprendida como un objeto dialéctico, como una temporalidad de doble faz donde lo pasado y lo presente conviven, de tal modo se comprende que la imagen sea algo dinámico para el historiador y no un simple objeto eterno que ha perdido su devenir. Benjamin no reduce a la imagen al simple documento histórico ni al momento idealizado de la obra de arte como un absoluto. Al entender a la imagen no como la imitación de las cosas, sino como el intervalo hecho visible, tal como la entendió el historiador de arte, Aby Warburg, la imagen libera un despertar y se disgrega y libera toda una constelación. Para más información, consúltese: Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011), 137-237.

<sup>75</sup> Barthes, *op. cit.*, 135, 136

<sup>76</sup> *Ibid.*, 154, 155.

premonitorio de cómo la vida misma se desarrolla y mueve. Dentro del movimiento hay un momento en el cual los elementos que se desplazan logran un equilibrio. La fotografía debe capturar este momento y conservar estático su equilibrio”.<sup>77</sup> Para Bresson, el ojo del fotógrafo “está en perpetua evaluación. Un fotógrafo puede lograr una coincidencia de líneas con tan sólo mover su cabeza una fracción de milímetro. Puede modificar perspectivas mediante una ligera flexión de sus rodillas. Desplazando la cámara a mayor o menor distancia del sujeto logra un detalle”.<sup>78</sup> En esta propuesta estética, el ojo jugaba un papel fundamental, ya que debía “constantemente medir y evaluar”<sup>79</sup> las perspectivas que se abrían frente a él.

En cuanto a la composición de la imagen, Bresson agregaba que ésta debía ser una de las preocupaciones fundamentales del fotógrafo. Además, subrayaba que al momento de hacer una imagen sólo se podía hacerla brotar de modo intuitivo, ya que el fotógrafo ha salido a la caza del “instante fugaz” y todos los análisis o evaluaciones sobre la composición de una fotografía debían hacerse *a posteriori*, y no durante la elaboración de la imagen.

Si basamos nuestra reflexión sobre la estética de la fotografía en la tesis de Cartier-Bresson, en el noema del “esto ha sido”<sup>80</sup> de Roland Barthes y en lo expuesto en los códigos éticos de algunas profesiones en las que la imagen es valorada exclusivamente como un documento visual, indudablemente tendríamos que aceptar la idea de que la estética de lo documental es la llamada “estética de la transparencia”. En ésta, la fotografía no es producto de una construcción sino de un registro transparente de los hechos. Es decir, en las prácticas documentales lo estético no es valorado como el producto de una creación o resultado de una construcción cultural y formal que depende de las habilidades y la formación del fotógrafo y de diversos filtros.<sup>81</sup> Entonces, ¿de qué manera debemos comprender lo estético en la práctica de lo documental? ¿Cómo definir lo estético en lo documental si en esta práctica persiste el peso de la verdad? ¿Si ésta misma se ha “autoproclamado como mensajera de la verdad?”<sup>82</sup>

---

<sup>77</sup> Cartier-Bresson, *op. cit.*, 229.

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> Barthes, *op. cit.*, 136.

<sup>81</sup> Boris Kossoy, *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2014), 54.

<sup>82</sup> Rosler, *op. cit.*, 249.

### 1.3.1 La poiesis de lo documental. Desmontando la estética de la transparencia

El análisis de lo estético en lo documental es complejo y demanda salir del límite estrecho de la “estética de la transparencia”, del concepto del “esto ha sido” y de la tesis del “instante decisivo”. Esto nos permite comprender los documentos visuales como productos de la imaginación de su autor, como imágenes que contienen metáforas y símbolos (es decir, elementos expresivos y retóricos) y como recursos de agencia que provoca respuestas afectivas, de acuerdo con Parvati Nair.<sup>83</sup>

Para avanzar en la comprensión de lo estético en lo documental, es indispensable dejar de lado los dogmas metafísicos que han cubierto con un manto aurático el trabajo fotográfico en las prácticas documentales y aceptar que en ellas existe un proceso de *poiesis*. Las imágenes, por tanto, se pueden apreciar como un producto en el cual la imaginación y la sensibilidad del autor los vinculan con el mundo del arte y con el de la experiencia sensible.

En primer lugar, es preciso delimitar el concepto de Estética y utilizar una definición operativa que nos permita construir un argumento sobre lo estético en lo documental. Para desarrollar este apartado utilizo la definición de Estética que desarrolla Jacques Rancière en el preludio de *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art* (2013). Allí expone que en Occidente lo estético ha sido utilizado por dos siglos como una categoría para designar la fabricación sensible y la forma inteligible de aquello que llamamos arte. Esta categoría no nos debe remitir únicamente a la recepción de los trabajos artísticos, sino también a la fabricación sensible de la experiencia. De acuerdo con Ranciere, el arte es una noción que designa una forma específica de experiencia que existe en Occidente desde el siglo XVIII.<sup>84</sup>

Por su parte, John Mraz reconoce que en la fotografía, “valorada como una imagen documental”<sup>85</sup>, existe la posibilidad de que coincidan la información y la expresión:

En la medida en que esta relación se acerca al lado informativo, se queda en el documento, lo que sucede con el fotoperiodismo tradicional). En la medida en que se decanta hacia el lado expresivo, se convierte en símbolo; por ejemplo, las imágenes de

---

<sup>83</sup> Nair, *op. cit.*, 25.

<sup>84</sup> Jacques Rancière, *Aisthesis. Scenes from the aesthetic regime of Art* (Nueva York: Verso, 2013), Kindle edition.

<sup>85</sup> El subrayado es mío.

Sebastiao Salgado sobre América Latina. La fusión de lo expresivo y lo informativo es la metáfora.<sup>86</sup>

Mraz acepta que la imagen fotográfica tiene un carácter multidimensional. Esto entendido como la flexibilidad del objeto para ser valorada no sólo como un documento, sino como una metáfora visual, un símbolo, una imagen emotiva. De tal manera, en el discurso de la imagen documental se dan cita recursos estéticos y retóricos que imprimen a la imagen un sentido metafórico más allá de un primer uso instrumental.

En ese mismo sentido, Parvati Nair afirma que si las fotografías son símbolos de la realidad vivida, también son metáforas, y la tensión que resulta de ambas es particularmente relevante en el caso de la fotografía documental porque debe reconocerse que la relación de la fotografía con la representación realista eleva el valor instrumental del medio y soslaya su potencial imaginativo.<sup>87</sup> Para Nair, lo estético en las imágenes documentales apela a lo sensible y a lo afectivo.<sup>88</sup>

Por su parte, el teórico brasileño Boris Kossoy afirma que en las imágenes que se producen con fines documentales existen una construcción de atmósferas y preocupaciones plásticas, esto es, valores estéticos: “hay una mirada y una elaboración estética en la construcción de la imagen fotográfica. La imaginación creadora es el alma de esa forma de expresión; la imagen no puede ser entendida solamente como un registro mecánico de la realidad llamada factual”.<sup>89</sup>

Basado en lo expuesto por Nair, Rancièrre y Kossoy, considero que lo estético en la imagen documental debe entenderse como una fabricación sensible, como un proceso de *poiesis*, como un recurso expresivo importante y fundamental en el proceso de construcción del discurso iconográfico. Esos recursos expresivos le otorgan un sentido emotivo y metafórico a las imágenes.<sup>90</sup> Sin embargo, la presencia de lo estético en lo documental ha ocasionado encendidos debates y desencuentros que deben ser tomados en cuenta. Éste es el tema de nuestro próximo apartado.

---

<sup>86</sup> John Mraz, “El aura de la veracidad: Ética y metafísica en el fotoperiodismo.” En *Ética, poética y prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*, ed. Ireri de la Peña (México: FCE, 2007), 144.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> Nair, *op. cit.*, 27.

<sup>89</sup> Kossoy, *op. cit.*, 53.

<sup>90</sup> Para mayor información véase John Mraz, “La fotografía documental en América Latina.” En *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, ed. CONACULTA (México: CONACULTA, 1996), 144.

### 1.3.2 Factor de digresión y tensiones. Lo estético en lo documental

En años recientes, la presencia de lo estético en la práctica documental ha generado agudas críticas, sobre todo hacia aquellos trabajos que exponen tragedias humanas de diversa índole, como la guerra, la hambruna, la migración, el tráfico de estupefacientes, etcétera. Las críticas se centran en la exposición de esas historias trágicas en galerías y museos que acogen bellas imágenes de excelente gama tonal, impresas finamente en grandes formatos que aluden más a la pintura que a la fotografía.

Este desplazamiento de la imagen documental hacia el museo y al mundo del arte genera controversia y recelo al supuesto compromiso ético de algunos documentalistas, como en los casos de los fotógrafos Luc Delahaye y Sebastiao Salgado. Ellos han optado por difundir y exponer su trabajo en instituciones vinculadas al mundo del arte, situación que inscribe al documento visual en el ámbito de la llamada sociedad o civilización del espectáculo.<sup>91</sup>

Indudablemente, la presencia de lo estético en lo documental genera controversias. Entre otras cosas, en ellas se discuten los siguientes puntos: 1) si lo estético degrada el valor epistemológico de las imágenes; 2) si transforma lo "auténtico" en ficción; 3) si ocasiona que el espectador no argumente sobre lo que presencia en una imagen; 4) si disminuye el significado histórico de la misma; 5) si subvierte la postura ideológica del autor; 6) si cosifica y victimiza a los sujetos representados; 7) si transforma al fotógrafo en autor; y 8) si convierte a las imágenes en un "exceso de propaganda."<sup>92</sup>

Pese a estos cuestionamientos, lo estético en la imagen documental no debe entenderse como un factor externo, sino como un elemento básico en la producción de imágenes<sup>93</sup> que está presente en varios momentos del proceso documental. Esto "porque toda forma de representación conlleva el plantearse cuestiones de responsabilidad artística o autorial"<sup>94</sup> y política. En este sentido, así como no hay estética sin ideología no hay ideología sin estética.<sup>95</sup> Si limitamos nuestra

---

<sup>91</sup> Para mayor información véase Geoffrey Batchen; Mick Gidley; *et al*, *Picturing Atrocity. Photography in Crisis* (Londres: Reaktion Books 2012).

<sup>92</sup> Rosler, *op. cit.*, 250.

<sup>93</sup> *Ibid.*, 254-255.

<sup>94</sup> *Ibid.*, 249.

<sup>95</sup> Parafraseamos la frase de Martha Rosler en la que indica que "no admito la posibilidad de una estética no ideológica; cualquier respuesta a una imagen está anclada inevitablemente en el conocimiento social más concretamente en la comprensión social de los productos culturales".

comprensión de lo estético al mundo del arte no es difícil entender por qué en las prácticas documentales lo estético se convierte en un factor de digresión y tensiones.<sup>96</sup> Primero, porque lo estético parecer ser un elemento ajeno a la práctica documental y, en ese sentido, sólo aparece de modo circunstancial.<sup>97</sup> Segundo, ya que la sola mención de lo estético provoca polémicas y debates encendidos al vincularse la veracidad del documento con lo ficcional del arte, el culto autorial, la fetichización mercantil y la obtención del placer estético.

La presencia de elementos estéticos en la práctica de la fotografía documental es, a decir de Parvati Nair, un sostenido y no resuelto debate entre quienes critican la presencia de lo estético y quienes se complacen con ello. Las tensiones entre uno y otro lado se acrecientan debido a dos ideas fundamentales: el realismo científico sustentado por la tecnología fotográfica y lo estético, con una larga historia que se remontan al siglo XIX. Nair agrega que, desde su inicio, la fotografía ha vivido entre esas tensiones. “La misma mutabilidad del medio fotográfico, inevitablemente, significan que no hay solución posible al alcance que pueda solucionar este debate. De cualquier manera, es vital analizar y comprender estas diversas perspectivas y apreciar la fotografía desde una multidimensionalidad.”<sup>98</sup>

En este sentido Martha Rosler subraya que el fotógrafo debe sopesar y tener en cuenta el significado social, la responsabilidad frente a su objeto y los criterios estéticos. Para ella, también debe tenerse en cuenta el contexto y el modo de distribución<sup>99</sup>. En las observaciones de Rosler se concentra el dilema ético-estético de la práctica del documental. Se considera, entonces, como aquel género donde el peso de la verdad, la autenticidad de las imágenes y la relación con la otredad, es fundamental para el desarrollo del trabajo.

---

Véase Martha Rosler "Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental", en Jorge Ribalta, *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2004), 85.

<sup>96</sup> Cuando James Agee escribió en el preámbulo de *Let Us Now Praise Famous Men. Three Tenant Families*: "Por sobre todo, en nombre de Dios, no piense en esto como una forma de arte", resumió las tensiones que se generan en la práctica del documental fotográfico cuando lo estético se hace presente o cobra un rol protagónico en un terreno donde la autenticidad, la certeza de verdad, la imparcialidad y el estilo realista de las imágenes le otorgan a la fotografía una función informativa y un valor como documento y testimonio. Véase James Agee; Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Man* (New York: First Mariner Book Editions. 2001), Kindle edition.

<sup>97</sup> Martha Rosler, *Imágenes públicas. La función pública de la imagen* (Barcelona: Gustavo Gili, 2007), 250.

<sup>98</sup> Nair, *op. cit.*, 24.

<sup>99</sup> Rosler, *op. cit.*, 251.

Cabe destacar que la fotografía no es un elemento estático que pueda apreciarse desde una misma óptica. Como afirma Parvati Nair, debemos valorarla desde su multidimensionalidad y considerarla como una imagen que se desplaza hacia otros territorios donde adquiere nuevos significados de acuerdo con la ideología que se le impone.<sup>100</sup> Es decir, el estudio de lo documental implica también el estudio de su discurso estético y el desplazamiento de las imágenes con el fin de comprender las decisiones autorales.

#### 1.4 La fotografía: objeto multidimensional y documento de segunda realidad

Destacar el carácter multidimensional de la fotografía es un asunto trascendente para nuestro trabajo, ya que esta cualidad nos permite subrayar la flexibilidad de la imagen y cuestionar su naturaleza documental, situación que, a decir de André Rouillé, ha opacado las potencialidades artísticas y expresivas del medio.<sup>101</sup> La naturaleza flexible de la fotografía nos permite apreciarla como objeto, artefacto estético y documento, a través del cual elaboramos sentidos, es decir, como un objeto signifiante.<sup>102</sup>

El concepto de multidimensionalidad fue utilizado por Parvati Nair durante una investigación interdisciplinaria con el fin de analizar la polémica producción fotográfica de Sebastiao Salgado. Nair afirma que la fotografía es un objeto que puede utilizarse en una variedad de contextos y, por lo tanto, puede estar abierta a diversas interpretaciones.<sup>103</sup> La fotografía puede “insertarse en circuitos culturales, éticos, económicos y políticos. Tal es la mutabilidad y versatilidad de esta imagen fija, ya que una misma fotografía puede posicionarse en diversos contextos.”<sup>104</sup> La posibilidad de que la fotografía se inscriba en distintos contextos y sea sujeta a diversos usos e interpretaciones vinculadas a lo estético, es debido a su multidimensionalidad.

---

<sup>100</sup> De acuerdo con Martha Rosler la percepción de la dimensión estética de una imagen fotográfica concreta no es estable y cambia necesariamente con el tiempo. En Martha Rosler., op. cit., 254-256.

<sup>101</sup> Rouillé, *op. cit.*, 160.

<sup>102</sup> Patricia Levin; Jeanne Perrault, “The Camera Made Me Do It: Nicole Jolicoeur, Female Identity and Troubling Archives”, en Charles Merewether, *The Archive. Documents of Contemporary Art* (Londres: Whitechapel and The Mit Press, 2006), 140.

<sup>103</sup> Nair, *op. cit.*, 24.

<sup>104</sup> *Ibid.*, 51.

La idea de la multidimensionalidad de la fotografía nos permite trascender el dogma de que toda imagen fotográfica es un documento *per se*. No lo es. La fotografía es producto de un proceso y de un artefacto material cuya función principal ha sido la producción de imágenes. La imagen fotográfica es principalmente un objeto con el que elaboramos representaciones del mundo. Nair agrega:

las fotografías tienen el potencial de transformarse en fetiches y traer mediante una visión caleidoscópica, constelaciones de nuevos significados que salen de su marco para liberar la imaginación histórica. Si las fotografías son símbolos de la realidad vivida, también son metáforas.<sup>105</sup>

Cuando relacionamos a la fotografía con la metáfora nos adentramos al universo del lenguaje, a la retórica, a sus tropos, al mundo de la representación. La imagen fotográfica es un objeto a través del cual reconfiguramos el mundo. Representar “significa usar el lenguaje para decir algo con sentido. La representación es una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura.”<sup>106</sup> De acuerdo con Stuart Hall, las imágenes son signos con los que podemos expresar “sentido”.<sup>107</sup> Las representaciones visuales, como las fotografías, nos permiten crear e intercambiar una multiplicidad de sentidos.

De esta manera, para Boris Kossoy la fotografía es un documento de “segunda realidad”<sup>108</sup> que adquiere la cualidad de signo al momento en que construimos significados a través de ella:

Las fotografías son obtenidas a partir de lo real, lo que significa que ellas no transportan en sí el dato real, sino apenas una representación iconográfica de él, una referencia visual; precisamente lo que hace mucho llamé segunda realidad: la realidad del documento, esto es la representación en él contenida.<sup>109</sup>

Más que afirmar que toda fotografía es un documento visual en el que se ha reproducido la realidad, debemos considerar que es producto de un proceso complejo,<sup>110</sup> con el que representamos fragmentos de la realidad a través de

---

<sup>105</sup> Kossoy, *op. cit.*, 17.

<sup>106</sup> Stuart Hall, *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (Colombia: Envión editores, 2010), 447, 448.

<sup>107</sup> *Ibid.*, 449.

<sup>108</sup> *Ibid.*, 17.

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> Al estimar el valor documental de una imagen como un artefacto entiendo que este es un objeto cuya cualidad documental depende de la voluntad del hombre. Utilizo la palabra artefacto partiendo de su definición filosófica en la que es un objeto que depende de la voluntad del

distintos filtros culturales. "Son los filtros culturales de cada uno los que definen y marcan sus trayectorias por la particularidad de las miradas de los más cultivados intelectualmente, de los más sensibles, de los más experimentados, de otros más creativos..."<sup>111</sup> Es decir, un documento no es la pura y simple presentación de los hechos, sino una representación de los mismos, una reconfiguración en la que se expone un valor o un sentido.<sup>112</sup>

La representación contenida en una imagen fotográfica es producto de decisiones éticas, estéticas, discursivas y técnicas. En ésta tienen lugar también, y es preciso subrayarlo, la imaginación, la habilidad, los intereses y las intenciones particulares del propio fotógrafo o de la institución que encarga una imagen. El conjunto de decisiones asumidas por el autor y sus intereses no sólo inciden en el discurso iconográfico que se observa en la superficie de la imagen, sino también en los usos y los campos en los que ésta se inscribe.

Al valorar la imagen documental como el producto de una construcción cultural que resulta de las habilidades y la formación del fotógrafo, y de diversos filtros culturales<sup>113</sup>, considero que ésta no es un registro transparente de los hechos. Esta idea provoca una fractura ontológica en la metafísica de la imagen documental, dado que desde el siglo XIX la fotografía ha sido valorada como un documento visual de primera mano en el que se constan datos fidedignos de trascendencia histórica, los cuales aportan información y testimonios auténticos tomados de la realidad<sup>116</sup> y que son utilizados para probar algo.<sup>117</sup>

---

hombre; es decir, los artefactos son el resultado de una acción intencional. Véase M. A. Quintanilla, *Tecnología: un enfoque filosófico y otros ensayos de filosofía de la tecnología* (México: FCE, 2005), 82.

<sup>111</sup> Kossoy, *op. cit.*, 54, 55.

<sup>112</sup> He definido la representación por medio de las tesis aportadas por Stuart Hall, sin embargo, considero relevantes las definiciones que sobre este concepto aporta Jean Luc-Nancy. Véase Jean Luc-Nancy, *La representación prohibida*, (Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2007), 36-38.

<sup>113</sup> Kossoy, *op. cit.*, 54.

<sup>116</sup> "La cualidad de autenticidad que una fotografía supone implícitamente puede darle un valor especial como testimonio, siendo entonces llamada "documental" según la definición del diccionario: "Un texto original y oficial en el que descansa como base, prueba o apoyo de alguna otra cosa, en su sentido mas extendido, incluyendo todo escrito, libro u otro soporte que transmita información". "Así cualquier foto puede ser entendida como un documento si se infiere que contiene información útil sobre el tema específico que se estudia. El termino fue utilizado con frecuencia durante el siglo XIX en un contexto fotográfico: *The British Journal of Photography...*". Véase Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2002), 235, 236.

<sup>117</sup> Aunque la vigésima tercera edición del Diccionario de la Real Academia Española en su versión electrónica limita su definición de documento al ámbito textual, este concepto es más amplio. En la *Enciclopedia de la Pleiade*, citada por Boris Kossoy sabemos que esta cualidad también es

El concepto de multidimensionalidad de la fotografía nos permite apreciarla como un documento, “medio de información y divulgación de los hechos”, “medio de investigación científica” o un “medio de recuerdo”.<sup>118</sup> Además, da pauta a comprender la fotografía como parte de un archivo, como la ilustración de un contenido periodístico, un artefacto estético, un signo y una metáfora. Ello, de acuerdo con Parvati Nair, nos permite liberar la imaginación histórica.

En las prácticas documentales, la imaginación es un factor importante en la producción de las imágenes. Al abordar el tema desde esta perspectiva, debemos estimar que la imagen es resultado de un proceso de *poiesis*, más que de un proceso instrumental. Subrayo que entiendo la *poiesis* como aquel proceso creativo que el autor aplica al momento de elaborar su trabajo. Los griegos designaban a toda creación como *poiesis* y era empleada para hablar de fabricación, confección o preparación; en este sentido, era empleado con su significado etimológico (vinculado con el verbo *poieín*, "hacer") referente a la preparación de algo concreto y material.<sup>119</sup> En la *poiesis*, la subjetividad e imaginación del fotógrafo, se presentan en distintos momentos: al elegir un artefacto, una óptica, un ángulo, un encuadre, un diafragma, un esquema de luz, una velocidad de obturación, una gama tonal, un estilo discursivo, y así al incluir u omitir ciertos elementos con el fin de darle más fuerza expresiva a una imagen. Debido a la imaginación, precisamente, es que podemos apreciar la particularidad de la mirada y la educación visual de un fotógrafo, su habilidad técnica y su capacidad para construir metáforas visuales. Una imagen debe ser productiva, creativa e inventiva, afirma Francine Dagenais.<sup>120</sup> La reunión de estos preceptos da lugar al encuentro de lo ético y lo estético en las prácticas documentales, a partir del uso de la imaginación.<sup>121</sup>

---

compartida por las imágenes, es decir, se puede hablar también de documentos visuales. <http://lema.rae.es/drae/?val=documento>. [consultado el 15 de abril de 2014].

<sup>118</sup> Kossoy, *op. cit.*, 144.

<sup>119</sup> Arturo Ávila Cano, *Ut Photographia Poesis: los vínculos entre la imagen poética y la imagen fotográfica*, tesis de maestría en Artes Visuales, de. Escuela Nacional de Artes Plásticas. Posgrado en Artes Visuales, agosto de 2011

<sup>120</sup> Francine Dagenais, “Eyes and Skin/Gaze and Touch: Productive Imagination and the Bodily Suffix.” En *Image & Imagination. Le Mois de Photo á Montreal*, ed. Martha Langford (Montreal: MacGill-Queen`s University Press, 2005).

<sup>121</sup> Véase Aurora Fernández Polanco, “Historia, montaje e imaginación: sobre imágenes y visibilidades”. En *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, ed. Valeriano Bozal (Madrid: Antonio Machado Libros, 2005).

Entonces, en el ensayo *Habitar la oscuridad* se destaca no sólo la multidimensionalidad de la imagen fotográfica, sino que, además, es posible encontrar la convergencia de lo ético con lo estético a través de la retórica social presente en las fotografías de Marco Antonio Cruz, en la compaginación de las mismas imágenes, y en el diseño del libro. Esto da como resultado una interesante narrativa visual sobre la ceguera.

A modo de resumen, afirmo que al comprender la imagen fotográfica como una imagen multidimensional y como una representación iconográfica, producto de diversos filtros culturales, lo estético cobra relevancia. Lo estético, como afirma Martha Rosler es un recurso básico en la cultura de producción de imágenes.<sup>122</sup> Esto es fundamental al momento de estudiar la representación de la otredad, sobre todo de sujetos como los invidentes. En ciertos momentos los ciegos han participado en la elaboración de su representación visual, sobre todo en trabajos de carácter comercial, en los que se difunde una imagen dicotómica: como un sujeto activo o como una víctima que precisa de la ayuda del otro; ésta última forma parte de una retórica sentimental vinculada a instituciones de asistencia social. En algunas ocasiones estos sujetos no tienen control sobre la retórica de esta enunciación ni sobre la distribución o el desplazamiento de las imágenes; es decir, estos sujetos son representados en documentos visuales por un agente cuyo trabajo se inscribe en prácticas documentales en las que existen compromisos éticos que asume el productor de las imágenes. En el siguiente capítulo abordaré, precisamente, el tema de la representación de la alteridad en la figura del ciego y en el tema de la ceguera. Esta otredad ha sido ampliamente reconfigurada a través de la historia de la fotografía.

---

<sup>122</sup> Rosler, *op. cit.*, 254-255.

## II

### Retóricas y poéticas sobre el ciego y la ceguera

Y puesto que me has echado en cara  
que soy ciego, te digo:  
aunque tú tienes vista, no ves en qué grado de  
desgracia te encuentras  
ni dónde habitas ni con quiénes transcurre tu  
vida...

Sófocles, *Edipo Rey*

Nuestras historias sobre el ciego y la ceguera están formadas por "tiempos heterogéneos y memorias entrelazadas",<sup>123</sup> en las cuales convergen mitos y miedos ancestrales que nos han llevado a construir estereotipos y prejuicios al respecto. En *Memoirs of the Blind. The Self Portrait and Other Ruins (Memorias sobre el ciego. El autorretrato y otras ruinas)*, Jacques Derrida afirma que poseemos una "genealogía singular" en la que la ceguera, los ciegos y los débiles visuales ilustres se presentan, se guardan y se reconocen en nuestra memoria.<sup>124</sup> Derrida indica que cada vez que la ceguera se convierte en el tema central de nuestras representaciones, nos dejamos fascinar por ella y proyectamos nuestros sueños o alucinaciones.<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011), 64.

<sup>124</sup> "Hay muchas referencias sobre ciegos tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento, y las relaciones entre ambos usualmente representan una relación sobre la visión y puntos de vista distintos sobre la división de la luz. Siempre son los otros los que no ven. Siempre los otros los que ven con un ojo que es demasiado natural, muy carnal, muy externo...". Véase Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind. The Self Portrait and Other Ruins* (Chicago: The University of Chicago Press, 1993), 18-34.

<sup>125</sup> En algunas de las imágenes incluidas en *Memoirs of the Blind. The Self Portrait and Other Ruins*, que pertenecen al acervo del Museo de Louvre, podemos apreciar al poeta ciego Homero cantando sus poemas ante una multitud, o bien las historias de Elías, Isaac y Tobías, ancianos del Antiguo Testamento. De la genealogía propuesta por Derrida, se desprende que la ceguera ha sido un tema abordado desde el mundo antiguo e indudablemente la tragedia de Edipo escrita por Sófocles sigue siendo uno de nuestros principales referentes sobre el tema. En esa "genealogía de la ceguera" se enlistan nombres como Homero, Tiresias, Cristo, Elías, Isaías, Tobías, Diderot, John Milton, George Orwell, James Joyce y Jorge Luis Borges, entre otros. Véase Jacques Derrida, *op. cit.*

Las narraciones sobre el ciego y la ceguera han sido elaboradas en contextos míticos, religiosos y seculares, y éstas han influido de manera decisiva en muchas de nuestras representaciones gráficas sobre el tema.<sup>126</sup> Es decir, en gran medida, esas retóricas discursivas han normado los discursos iconográficos al respecto, originando con ello una poética particular, un modo de fabricación sensible, una *poiesis*. Al respecto, David Bordwell afirma:

las poéticas de cualquier medio artístico estudian la obra final como el resultado de un proceso de construcción, un proceso que incluye un componente artístico.... Cualquier investigación sobre los principios fundamentales bajo los cuales cualquier artefacto, en cualquier medio de representación, ha sido construido, entran en el dominio de las poéticas.<sup>127</sup>

La retórica del destino trágico, del ciego mendicante o la del ciego con habilidades extraordinarias, y las distintas metáforas sobre la ceguera como síntoma de la ignorancia, de una culpa o un pecado,<sup>128</sup> se han representado en obras pictóricas.<sup>129</sup> Algunas de esas poéticas visuales han sido desarrolladas también en el ámbito de la imagen fotográfica.<sup>130</sup> Cualquier análisis sobre los recursos retóricos y poéticos de las fotografías en las cuales el ciego y la ceguera son el centro de interés nos obliga a comprender que las imágenes son artefactos complejos y “unidades simbólicas”<sup>131</sup> que forman parte de encrucijadas, es decir, del encuentro de retóricas y poéticas.<sup>132</sup>

---

<sup>126</sup> En el contexto mítico las imágenes son narraciones extraordinarias, en el religioso son –de acuerdo con Hans Belting– “pruebas iconográficas” que dan fe de un milagro y en el secular son documentos históricos de carácter probatorio. Véase Hans Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte* (Madrid: Ediciones Akal, 2009), 19.

<sup>127</sup> David Bordwell, *Poetics of Cinema* (Nueva York: Routledge Taylor & Francis Group, 2008), Kindle edition.

<sup>128</sup> Distintas narrativas –desde el *Edipo Rey* o *Edipo en Colona*, de Sófocles; distintos dichos de los apóstoles recogidos en pasajes del Nuevo Testamento (Juan 9 :1-34), (Lucas 18 :35), (Marco 8: 22-26), (Mateo 23 :16). *El cuento del hombre ciego*, de Junichiro Tanizaki. *El país de los ciegos*, de George Orwell. *El Informe sobre ciegos*, de Ernesto Sábato. *El Ensayo sobre la ceguera*, de José Saramago, o la conferencia sobre la ceguera, dictada por Jorge Luis Borges y que fuera publicada en el libro *Siete Noches*–, son una muestra de ello.

<sup>129</sup> *La parábola de los ciegos* (1548), de Pieter Brueghel “El viejo”. *Edipo y Antígona* (1833), de Per Gabriel Wickenberg y *El sentido del tacto* (ca.1605), de José de Ribera demuestran la relevancia del ciego y la ceguera en el campo de la pintura.

<sup>130</sup> En algunas de esas representaciones se ha utilizado a la luz como una metáfora para subrayar la dicotomía entre la luz y la oscuridad; mediante ese recurso iconográfico se logra crear una atmósfera dramática.

<sup>131</sup> Belting, *op. cit.*, 14.

<sup>132</sup> De acuerdo con George Didi-Huberman, las imágenes son artefactos en los que se reúne mucho conocimiento y su abordaje suele ser muy diverso. Véase George Didi-Huberman, *Arde la imagen* (México: CONACULTA-Fundación Televisa, 2008).

De acuerdo con Robert Bogdan, “todas las fotografías, sean de sujetos con discapacidad o no, contienen una retórica visual, patrones y convenciones que tienen distintos estilos que representan al sujeto en distintas maneras.”<sup>133</sup> Bogdan afirma que, así como otros han estudiado textos escritos para examinar las técnicas verbales retóricas, es indispensable estudiar las retóricas visuales en las fotografías. Para él, hay distintas maneras en que una imagen se produce. La forma de posar del sujeto, los elementos utilizados, el fondo, y otras dimensiones de los disparos fotográficos, pueden ser manipulados como parte del proceso de producción de una fotografía.<sup>134</sup>

En este capítulo analizo algunas imágenes en las que el ciego o la ceguera son el tema de la representación. Para tal efecto he seleccionado algunas fotografías que se ubican en diversos contextos culturales y que fueron creadas con distintos propósitos. Afirmo que en el caso de la fotografía sobre ciegos ha predominado una poética ligada a la retórica de las prácticas documentales y, por ende, a la llamada “estética de la transparencia”. Quiero decir que algunas imágenes son consideradas principalmente como material de archivo y documentos visuales para el uso de distintas disciplinas y oficios. Sin embargo, el discurso iconográfico de ciertas fotografías se puede inscribir dentro de la producción de artefactos estéticos. De esta manera, es preciso reconocer que algunas imágenes tienen además de una retórica documental y una estética transparente, un discurso expresivo que puede generar experiencias estéticas.

¿Acaso nuestra dificultad para orientarnos no proviene de que una sola imagen es capaz, precisamente, de reunir todo eso y que deba ser entendida a veces como documento, y otras tantas como un objeto onírico, como obra y objeto de tránsito monumento y objeto de montaje, como un no saber y objeto científico?<sup>135</sup>

Este análisis me permitirá subrayar que la poética de algunas fotografías sobre ciegos se vincula con distintas narrativas –filosóficas, míticas, religiosas y sociales– y que en ese discurso iconográfico están presentes tropos retóricos como la alegoría, la metáfora y el símbolo. Este capítulo es un marco histórico para entender el tipo de representación que sobre el ciego y la ceguera se expone en el fotolibro *Habitar la oscuridad*.

---

<sup>133</sup> Para Robert Bogdan, los fotógrafos han empleado distintas convenciones visuales en la construcción de sus imágenes, y esas convenciones han variado dependiendo de las circunstancias sociales. Véase Robert Bogdan, *Picturing Disability. Beggar, Freak, Citizen and other Photographic Retic* (New York: Syracuse University Press, 2012), 2.

<sup>134</sup> *Ibid.*

<sup>135</sup> Véase George Didi-Huberman, *op. cit.*, 11.

## 2.1 Alegorías y metáforas sobre el ciego y la ceguera

La representación del ciego y la ceguera se inscribe en distintas narrativas, como alegorías, evangelios, reflexiones filosóficas, romances medievales, sátiras, tragedias, discursos científicos y testimonios documentales; incluso su representación ha sido objeto de interés estético.<sup>136</sup> La poética presente en este discurso iconográfico ha oscilado entre la empatía, lo bello y lo grotesco.<sup>137</sup> Este debate incluye la "tradicional dicotomía" entre la luz y la oscuridad, que refleja el "conflicto perenne entre la iluminación divina y la oscuridad diabólica"<sup>138</sup> y puestas en escena y retratos de carácter mítico, secular y religioso, en los que el ciego es el personaje central de historias que narran "vidas virtuosas" y "modelos éticos".<sup>139</sup>

Al ciego se le ha reconfigurado como un personaje diabólico, grotesco, ignorante, menesteroso, víctima, asociado al pecado, pero también como un personaje con facultades extraordinarias.<sup>140</sup> En algunas de esas representaciones o puestas en escena, ha predominado lo grotesco y lo siniestro, es decir, el horror. Si el horror de acuerdo, con Noël Carroll, es aquello que busca generar en el espectador un efecto emocional y una perturbación en el estado de ánimo, sin duda alguna habría que reconocer que en parte de la iconografía sobre el ciego y la ceguera –sobre todo aquella de índole religioso y en algunas imágenes creadas en la Edad Media y las inscritas en prácticas documentales–, es posible apreciar una poética que agita y provoca aprensión.<sup>141</sup>

---

<sup>136</sup> Al respecto véase Alain Blanc y Henri-Jacques Stiker, *Le handicap en images. Les représentations de la déficience dans les oeuvres d'art* (París: Éditions érès, 2003).

<sup>137</sup> Para David Feeny la retórica y la poética sobre la ceguera son discontinuas. En ella se concentran tanto representaciones dramáticas sobre la experiencia de la ceguera como una gran cantidad de testimonios de la vida real. En David Feeny, *Toward and Aesthetics of Blindness. An Interdisciplinary Response to Synge, Yeats, and Friel* (Germany: Peter Lang, 2007), 1

<sup>138</sup> Sabina Zonno, "Illuminated Darkness. The image of the blind or blindfold man in some thirteenth and fourteenth-century European manuscripts", recuperado el 6 de enero de 2015, [http://www.academia.edu/6159437/Illuminated\\_Darkness\\_The\\_Image\\_of\\_the\\_Blind\\_or\\_Blindfold\\_Man\\_in\\_Some\\_Thirteenth-\\_and\\_Fourteenth-century\\_European\\_Manuscripts](http://www.academia.edu/6159437/Illuminated_Darkness_The_Image_of_the_Blind_or_Blindfold_Man_in_Some_Thirteenth-_and_Fourteenth-century_European_Manuscripts).

<sup>139</sup> Véase Hans Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte* (Madrid: Ediciones Akal, 2009), 19.

<sup>140</sup> Véase Mark Paterson, *Seeing with the Hands. Blindness, Vision and Touch after Descartes* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016).

<sup>141</sup> Noël Carroll, *The Philosophy of Horror or the paradoxes of the Heart* (Nueva York: Taylor & Francis e-library, 2004), Kindle edition.

El horror no ha sido la única poética bajo la cual se ha reconfigurado al ciego. La representación visual de este personaje ha oscilado entre diversas poéticas en las que no sólo ha predominado una representación grotesca y siniestra, sino también aquella que lo ha reconfigurado desde un punto de vista empático.<sup>142</sup> Otras poéticas vinculan al ciego con un destino trágico, cuya retórica está ligada a la Tragedia de Edipo y Antígona; en otras se le ha representado como un sujeto mendicante –esta figura fue representada con horror y suspicacia en la Edad Media y en siglos posteriores–.<sup>143</sup> Otra poética es la del ciego extraordinario, ligada a un asombro con la cual fue apreciado este personaje en historias míticas como la de Tiresias y en las reflexiones filosóficas de John Locke, William Molyneux y Denis Diderot.<sup>144</sup>

Asimismo, la ceguera ha sido reconfigurada desde diversas retóricas. Algunas veces, se le ha utilizado como un recurso metafórico para representar el infortunio, la ignorancia, la corrupción, la oscuridad espiritual; otras más como un destino trágico o prueba que se impone a un sujeto determinado.<sup>145</sup> Incluso, en ciertos periodos históricos, la ceguera –como una forma de castración–, representó el castigo más sádico que se podía infligir al enemigo: “en su estudio sobre el *Hospice des Quinze-Vingts*, institución fundada en París por Luis IX en el año 1256, Edward Wheatley argumenta que la Iglesia trató la ceguera física como la evidencia de un pecado y que ésta podía ser administrada como una forma de imitar el rol de Cristo como protector y sanador.”<sup>146</sup>

De acuerdo con D. A. Caeton, debemos entender a la ceguera como una condición de la carne y una “operación significativa”. “William R. Paulson sostiene que la ceguera significa muchas cosas distintas, y más allá, representa diferentes

---

<sup>142</sup> Definimos la empatía o simpatía como la comprensión del padecer de otro, el sentir lo mismo que el otro y el vivir lo mismo que el otro. Véase Max Scheler, *Esencia y formas de la simpatía* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1957).

<sup>143</sup> Véase Edward Wheatley, *Stumbling Blocks Before the Blind. Medieval Constructions of a Disability* (Michigan: The University of Michigan Press, 2010).

<sup>144</sup> Véase Kate E. Tunstall, *Blindness and Enlightenment. An Essay with a New Translation of Diderot's Letters on the Blind and La Mothe Le Vayer's of a Man Born Blind* (London: Continuum International Publishing Group, 2011), Kindle edition. Otra obra en la que se pueden encontrar referencias muy puntuales acerca de la narrativa creada sobre los ciegos o por los mismos ciegos es la de Mark Paterson, *op. cit.*

<sup>145</sup> Para mayor información véase Moshe Barach, *La ceguera. Historia de una imagen mental* (Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2003), Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind. The Self Portrait and Other Ruins* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), David Bolt, *The Metanarrative of Blindness. A Re-reading of Twentieth Century Anglophone Writing* (Michigan: The University of Michigan Press, 2014), Kindle edition.

<sup>146</sup> D. A. Caeton, “Blindness,” en *Keywords for Disability Studies*, ed. Rachel Adams, Benjamin Reiss, and David Serlin (New York: New York University Press, 2015), Kindle edition.

cosas en diferentes tiempos, lugares y tipos de escritura".<sup>147</sup> La ceguera es siempre una experiencia mediada, informada e incluso definida por el lenguaje y la cultura.<sup>148</sup>

En *Edipo Rey* o en *Edipo en Colona*, la retórica de la ceguera es resultado de una narración extraordinaria que culmina en una tragedia donde se expone el valor de un personaje. En *Tiresias*, la ceguera está vinculada a cuestiones de "género y sexualidad".<sup>149</sup> En *Historia trágica de la literatura*, Walter Muschg afirma que Tiresias era un vidente que pronunciaba oráculos y conocía el secreto de la familia real de Edipo quien, al conocer la terrible verdad en las palabras del adivino ciego, "se arranca en su desesperación los ojos, que nunca pudieron ver la culpa que llevaba sobre los hombros".<sup>150</sup>

En las narraciones del Nuevo Testamento, la ceguera es utilizada como una "prueba iconográfica"<sup>151</sup> que da fe de un milagro e inaugura la llamada era mesiánica. En el caso de las puestas en escena de orden religioso, el discurso iconográfico sobre el ciego y la ceguera cumplía una función simbólica, cuya finalidad era "administrar contenidos de fe".<sup>152</sup> En estos contextos míticos y religiosos, la poética aplicada a las imágenes respecto a la ceguera aludía a la belleza y la virtud de personajes como Ulises, Jesucristo y la mártir Santa Lucía de Siracusa.

Habría que destacar que, en la iconografía religiosa y en parte de la Edad Media, predominó también una representación grotesca o siniestra sobre el ciego y la ceguera. Esto se basaba en los prejuicios sobre el origen de la discapacidad visual. Sin embargo, un sentimiento de empatía hacia el ciego, producto de las disquisiciones científicas y filosóficas, fue permeando las representaciones de la ceguera, sobre todo, a partir de la Ilustración.<sup>153</sup>

---

<sup>147</sup> *Ibid.*

<sup>148</sup> David Bolt, *The Metanarrative of Blindness. A Re-reading of Twentieth Century Anglophone Writing* (Michigan: The University of Michigan Press, 2014), Kindle edition.

<sup>149</sup> Edward Weatley, "Blinding, Blindness, and Sexual Transgression", en *Stumbling Blocks Before the Blind* (Michigan: The University of Michigan Press, 2010), 131.

<sup>150</sup> Walter Muschg, *Historia trágica de la literatura* (México: FCE, 1965), 112.

<sup>151</sup> Belting, *op. cit.*, 19.

<sup>152</sup> *Ibid.*, 12.

<sup>153</sup> Véase William R. Paulson, *Enlightenment, Romanticism and the Blind in France* (New Jersey: Princenton University Press, 1987).

Uno de los grandes arquitectos del gran proyecto de la Ilustración que fue la Enciclopedia, Denis Diderot, entrevistó a sujetos ciegos para ofrecer una comprensión más humanística sobre lo que los ciegos ven. Subsecuentemente, el siglo veinte produjo una pléthora de escritores, filósofos y psicólogos ciegos o débiles visuales que intentan articular su propia experiencia con sus propias palabras sin la necesidad de intermediarios o autoridades que cuentan con el sentido de la vista.<sup>154</sup>

Desde el siglo XVIII entonces la retórica de los ciegos y la ceguera fue objeto de disquisiciones filosóficas y científicas. <sup>155</sup> Con ello se secularizó y las representaciones gráficas y poéticas se transformaron. En este ámbito secular, los prejuicios cedieron el paso a las reflexiones científicas, filosóficas y sociales<sup>156</sup>. En disciplinas en las que las imágenes son estimadas como documentos históricos de carácter probatorio, las narraciones sobre el ciego y la ceguera adquirieron una impronta documental. Así, la ceguera comenzó a representarse en narrativas científicas, filosóficas y sociales. Todo lo anterior da cuenta de la amplia visibilidad de la que han sido objeto el ciego y la ceguera. <sup>157</sup> “La ceguera fue y permanece como una metáfora central en el arte occidental, representando y permitiendo conocimiento y comprensión para los artistas masculinos sobre su sujeto feminizado”.<sup>158</sup> La presencia de estas poéticas en el discurso fotográfico será el tema de nuestro siguiente apartado.

---

<sup>154</sup> Mark Paterson, *op. cit.*, 1.

<sup>155</sup> De acuerdo con William Paulson, las reflexiones de John Locke, William Molyneux y Denis Diderot atrajeron a un número importante de filósofos. Estos se preguntaban sobre cómo una persona que había sido curada de la ceguera, podía percibir el mundo. Véase William R. Paulson, *op. cit.*

<sup>156</sup> Para acceder a discusiones más contemporáneas sobre este tema véase Benjamin Mayer Foulkes, comp., *El fotógrafo ciego. Evgen Bavcar en México* (México: CONACULTA-Editorial 17, 2014). Esta es una obra indispensable para comprender las reflexiones filosóficas y sociales sobre la ceguera y que además está vinculada con la práctica fotográfica.

<sup>157</sup> Algunos documentales y largometrajes donde se aborda el tema de la ceguera son: *El amor no es ciego*, con Silvia Pinal y David Silva (1951), *Raíces* (película mexicana dirigida por Benito Alazraki en 1953) *The Proof* (película australiana con el primer rol protagónico de Russell Crowe, donde se aborda la historia de un fotógrafo ciego), “Los amantes del puente nuevo” (película francesa dirigida por Leos Carax, 1991), *El color del Paraíso* (Selección Oficial de Irán para los Academy Awards, dirigida por Mayid Mayidí, 1999), *Notes on Blindness* (Documental del Reino Unido premiado en el Festival Sundance, 1993), *Dancer in the Dark* (cinta dirigida por Las Von Trier, 1999), *Tiresias* (Selección Oficial Festival Cannes, 2003) y *Zatoichi* (película japonesa dirigida por Takeshi Kitano). Estos trabajos, entre otros más, dan cuenta de la visibilidad de la que han sido objeto el ciego y la ceguera en el campo de la representación cinematográfica.

<sup>158</sup> Nicholas Mirzoeff, “Blindness and Art”, en *The Disability Studies Reader*, ed. Lennard J. Davis (New York: Taylor & Francis Group, 2006), 379-390.

## 2.2 La representación fotográfica sobre los ciegos

Aparentemente el ciego no fue una figura interesante o particular para la formación de archivos anatómicos, médicos, policíacos o de control social del siglo XIX en los que la cámara fue utilizada como un instrumento de registro y la imagen fotográfica era estimada como un documento fidedigno y un testimonio verosímil. En muchos de los archivos del siglo XIX, realizados para formar parte de las nuevas instituciones académicas, policíacas y de salud pública, entre otras, y dirigidos a expertos y no al público general, no se incluyó al ciego como una figura particular con una discapacidad grave que requería de atención especial. Hasta donde sabemos, no existe un archivo concreto que haya sido elaborado para maestros, médicos e instituciones de salud, donde la figura del ciego haya sido objeto de la “retórica de precisión, medición, cálculo y comprobación... que huye de la apelación emocional y la dramatización y hace depender su posición de reglas y protocolos de carácter técnico...”<sup>159</sup>

Apartado de la retórica de la precisión y de las demandas de las disciplinas científicas, el registro visual del ciego y la ceguera se limitó a una representación de tipo emocional que demandaba la atención de ciertos grupos sociales. En su mayor parte, la figura del ciego fue y sigue siendo utilizada para generar empatía, compasión o piedad. Concretamente, este sujeto ha sido reconfigurado como víctima de una discapacidad e injusticias sociales y como un sujeto pasivo que ilustra los beneficios de la asistencia social y la caridad burguesas, como en el caso de las “tarjetas de caridad”.

Como un personaje rodeado de avatares y carencias, el ciego ha sido representado en imágenes documentales que respondieron al uso personal y en fotografías de carácter coyuntural inscritas en la práctica del periodismo gráfico. Sin embargo, este personaje, como el tema de la ceguera no han formado parte habitual de los intereses de los fotógrafos que profundizan en tópicos sociales.<sup>160</sup>

En algunos de los libros clásicos que abordan la historia de la fotografía, como los de Beaumont Newhall y el de Marie Loup-Sougez, no se encuentra una referencia

---

<sup>159</sup> John Tagg, *El peso de la representación* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 20.

<sup>160</sup> Las imágenes sobre ciegos llegan a formar parte de narrativas en las que se representa “colapsos económicos y sociales”. Esto se puede observar en algunas fotografías que Geoff Dyer eligió para su libro. Véase Geoff Dyer, *El momento interminable de la fotografía* (México: Conaculta-Fundación Televisa, 2010).

concreta al ciego y la ceguera. Aún cuando Beaumont New Hall escribió diversos capítulos sobre fotografía directa, fotoperiodismo y fotografía documental, y a pesar de que en varios párrafos abordó la trayectoria de Paul Strand, en su libro no se incluyó la icónica imagen de aquella ciega que aquel fotógrafo retrató en una calle de Nueva York en 1916. Aparentemente, para los fotógrafos y editores el ciego ha sido un personaje marginal que no sólo ha sido invisibilizado en la historia de la fotografía, sino en el mismo desarrollo de la práctica.

Para profundizar en la representación fotográfica sobre el invidente y encontrar registros puntuales sobre el tema, habría que documentarse en libros de historia de la práctica de la fotografía documental y del fotoperiodismo, o en textos donde se aborde la representación de personas discapacitadas,<sup>161</sup> e incluso en catálogos que reúnan gran parte de la obra de un fotógrafo. Es posible encontrar referencias puntuales al tema al estudiar los archivos personales de algunos personajes que practicaron la fotografía directa de estilo realista vinculada a temáticas sociales o en archivos institucionales de escuelas para invidentes o de asociaciones u organizaciones privadas, nacionales o extranjeras si están disponibles.

La figura del ciego se encuentra presente en imágenes de André Kertész, Dora Maar, Gary Winogrand, Henri Cartier-Bresson, John Vachon, Paul Strand, Phillip-Lorca diCorcia, Sophie Calle, Sebastiao Salgado, Tim Hetherington y Walker Evans, entre otros. La amplia presencia del ciego en la imagen fotográfica invita a pensar que la ceguera ha sido un tópico común para los fotógrafos. La ceguera pertenece a una especie de taxonomía, a ese “momento interminable de la fotografía” del que habla Geoff Dyer.<sup>162</sup>

Si seguimos la reflexión que realizó Dyer en *El momento interminable de la fotografía*, se puede afirmar que el ciego es el modelo perfecto para un fotógrafo que desea ser “invisible”. La “lógica del medio” y el anhelo del fotógrafo por pasar inadvertido ante su sujeto son motivos suficientes para que se hayan tomado tantas fotografías sobre invidentes.<sup>163</sup> A lo anterior es menester agregar el espíritu humanista del que abrevaban algunos fotógrafos que buscaban exponer diversos problemas sociales a través de la práctica documental, como Jacob Riis, Lewis Hine y August Sander, pioneros en la documentación del ciego y sus avatares.

---

<sup>161</sup> Véanse los siguientes libros: Edward Wheatley, *Stumbling Blocks Before The Blind. Medieval Constructions of a Disability* (Michigan: The University of Michigan Press, 2010). Henri-Jacques Stiker, *A history of Disability* (Michigan: University of Michigan, 1999) y Robert Bogdan, *Picturing Disability. Beggar, Freak, Citizen and other Photographic Rhetoric* (Nueva York: Syracuse University Press, 2012).

<sup>162</sup> Geoff Dyer, *op. cit.*, 21-23.

<sup>163</sup> Véase la interesante reflexión que desarrolla Geoff Dyer acerca de la fotografía de una mediga ciega que Paul Strand captara en 1916. En Geoff Dyer, *op. cit.*, 21-40.

Visibilizar al invidente en la práctica fotográfica implica transitar por demasiados vericuetos. Sin embargo, es posible hallar imágenes de carácter coyuntural y “trabajos de largo aliento”, como los ensayos fotográficos. Algunas fotografías icónicas sobre el ciego y la ceguera serán motivo de análisis en los siguientes apartados.

### 2.2.1 Retórica documental

Las primeras representaciones fotográficas sobre el ciego y la ceguera se ciñeron a la “retórica de la exactitud y la estética de la transparencia” de las imágenes documentales. En ellas se sostiene un estricto compromiso con la realidad social,<sup>164</sup> se “abordan verdades de índole estructural”<sup>165</sup> y se aporta información fidedigna. En las imágenes documentales que se elaboran bajo una “base ética, humanística y universal y a menudo militante”<sup>166</sup>, la iconografía del ciego ha descansado en el género del retrato. La retórica de esos primeros retratos se basó en discursos donde el ciego era apreciado como un sujeto mendicante que vivía de la caridad pública. Esas imágenes eran utilizadas como documentos probatorios cuya finalidad era hacer visibles a ciertos grupos vulnerables que requerían apoyo.

Los primeros retratos sobre ciegos se inscriben ya en la estética de la fotografía directa o *straight photography*. Como afirmamos en el primer capítulo, ésta es la estética de la transparencia, la del “instante decisivo”; en todo caso, la estética de la representación documental. En algunas de estas primeras imágenes, el ciego fue reconfigurado mediante tomas abiertas en las que podemos apreciar a un sujeto ubicado en un contexto histórico y social particular. En su iconografía, podemos observar el tópico del ciego mendicante cuya presencia en las calles se documentaba con el propósito de visibilizarlo socialmente. En algunas de esas fotografías el interés del fotógrafo recayó en el rostro del sujeto. Mediante tomas

---

<sup>164</sup> En el capítulo “Fotografía documental, arte y prensa”, Baeza afirma que el fotoperiodismo es una de las formas que puede adoptar el documentalismo. La fotografía documental se basa en su compromiso con la realidad y los estilos que adopte o los canales de difusión que utilice son factores secundarios de clasificación respecto a este parámetro principal. Se usa corrientemente el término documentalismo para designar aquellos trabajos que, exhibidos en galerías o en forma de libro, tratan temas estructurales y se realizan con amplios márgenes de tiempo y reflexión. El fotoperiodismo define en cambio la aplicación de un tipo de documentalismo que depende de un encargo o de unas directrices marcadas por un medio de prensa sobre temas más bien coyunturales y vinculados a valores de información o noticia. Véase Pepe Baeza, *Por una función crítica de la fotografía de prensa* (Barcelona: Gustavo Gili, 2001), 41.

<sup>165</sup> Martha Rosler, *Imágenes públicas. La función pública de la imagen* (Barcelona: Gustavo Gili, 2007), 261.

<sup>166</sup> *Ibid.*, 254.

cerradas, lo aislaba del contexto para dar prioridad a la discapacidad visual, a los ojos atacados por cataratas u otro tipo de enfermedades. En ciertas fotografías de toma cerrada el autor recurría también al juego de luces y sombras para imprimir la clásica dicotomía entre la luz, como una metáfora de lo divino y la verdad, y la oscuridad, vinculada a la idea de lo diabólico.

La retórica visual de las primeras fotografías sobre ciegos comprende la representación de este sujeto como un mendigo o un comerciante. Este tipo de reconfiguración fue una constante debido en gran parte a numerosos factores, entre ellos, la escasa oportunidad para emplearse en otras labores y la discriminación que sufrían los sujetos que padecían algún tipo de discapacidad. Las primeras fotografías sobre ciegos se elaboraron bajo esa retórica. Ejemplo de ello son las imágenes de Jacob Riis *The Blind Beggar* (1898) [imagen 1] y la fotografía "*Photograph-New York*", también conocida como *The Blind* (1916), elaborada por Paul Strand [imagen 2].

La fotografía de Jacob Riis fue elaborada con un encuadre horizontal y una toma abierta. Al igual que la obra pictórica *The Blind Girl* [1856] de John Everett Millais, esta imagen nos permite apreciar el contexto en el cual el ciego desarrollaba su oficio de mendicante. Por su parte, la imagen de Paul Strand fue elaborada con un encuadre vertical y una toma cerrada que nos obliga a concentrar nuestra mirada en el rostro de la mujer, de cuyo cuello colgaba una pequeña placa a manera de licencia otorgada por el gobierno de la ciudad de Nueva York. Ella usaba, además, un gran letrero para que los viandantes se percataran de su discapacidad.

*Blind Beggar* fue publicada en el libro *How the Other Half Lives*, en un apartado donde se aborda el tema de la pobreza en los barrios de la Nueva York de principios del siglo XX. En ella apreciamos a un invidente vestido con sombrero de copa y frac sosteniendo en sus manos una pequeña caja donde, al parecer, guardaba algunos productos que ponía a la venta de los transeuntes. La estética presente en la representación de este personaje incluyó un encuadre horizontal para abarcar el fondo como contexto. En esta imagen observamos aparadores de tiendas y parte de una carreta tirada por dos caballos. Del lado derecho de la fotografía, sobresale el perfil de dos personas que fungían como espectadores y testigos. El ángulo de contrapicado en el que fue captada esta imagen otorga poder al sujeto. De esta manera, Riis evitó la victimización.



Imagen 1. Jacob Riis. *Blind Beggar* (1898). Esta imagen fue captada en el contexto histórico de las llamadas *Ugly Laws*, (leyes desagradables).

Por otra parte, la fotografía que Paul Strand captó en el *Lower East Side* de la ciudad de Nueva York se ha impuesto como una de las más icónicas sobre la ceguera. Para elaborar este retrato, Strand se decidió por un encuadre vertical y una toma cerrada, razón por la cual apenas se logra apreciar parte de un muro. Estas elecciones nos permiten concentrar nuestra mirada en el rostro de la ciega y en un enorme letrero que enunciaba la discapacidad de aquella mujer. Del vestido de la ciega sobresalía además una pequeña placa con los números 2622. En aquel artefacto se concentraba todo un cuerpo jurídico que normaba la actividad de los "mendicantes" de algunas ciudades de la unión americana, ya que para pedir caridad sin ser amonestados por la policía los mendigos debían contar con un permiso especial otorgado por el gobierno metropolitano.

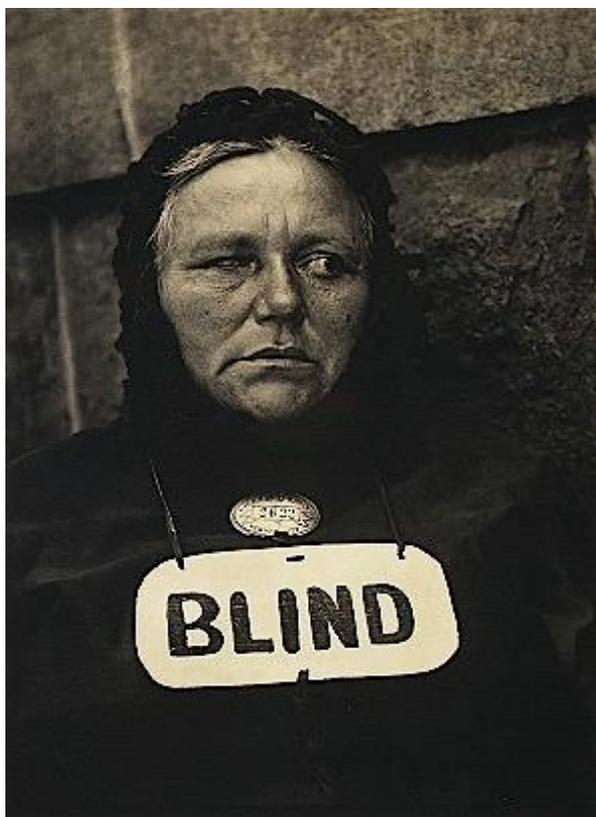


Imagen 2. Paul Strand. *The Blind* (1916), también conocida como *Photograph New York*.

Aunque ambas imágenes se inscriben en el periodo histórico de las *Ugly Laws* (leyes desagradables)<sup>167</sup>, cada una tuvo un uso particular. Por un lado, la fotografía de Jacob Riis es considerada como un documento social, una imagen que fue captada para denunciar las injusticias y la vida precaria de ciertas personas. Por otro, la fotografía de Strand es valorada como una imagen artística que forma parte del periodo de la *Straight Photography*.<sup>168</sup>

---

<sup>167</sup> De acuerdo con Susan M. Schweik, las leyes desagradables consistían en una serie de prohibiciones sobre las personas enfermas, heridas, deformes, mutiladas o feas. Mediante códigos y ciertas ordenanzas se intentaba prohibir la aparición pública de estos sujetos. Para profundizar en el tema véase Susan M. Schweik, *The Ugly Laws. Disability in Public* (New York: New York University Press, 2009), Kindle edition.

<sup>168</sup> De acuerdo con Geoff Dyer “Strand se preocupaba por lo difícil que era usar su voluminosa cámara *Ensign* para tomar fotografías de personas en las calles sin que se percataran de ello. ¿Cómo lograr que tus modelos sean ciegos a tu presencia? Esta es una razón más porque la fotografía es emblemática: provee una ilustración gráfica de la relación ideal del fotógrafo con su modelo”. Véase Geoff Dyer, *op. cit.*, 22.

A pesar de que Paul Strand solía utilizar un truco en su cámara para impedir que el sujeto advirtiera que se le estaba fotografiando, Robert Bogdan afirma que la imagen de Strand confronta directamente al sujeto, puesto que para él no hay un foco suave ni una mirada romántica. Sin embargo, es preciso señalar que esa imagen no es sobre la ciega, sino sobre los elementos del arte fotográfico. Marca el alejamiento del pictorialismo para inaugurar una nueva estética fotográfica y esto impone una agenda para futuras fotografías sobre personas con discapacidad.<sup>169</sup>

Aunque transparente y directa, la imagen elaborada por Paul Strand no ha sido considerada como una imagen que cumpla con los parámetros de la retórica documental debido a la intención del autor, a la poética aplicada para su fabricación y a los usos que ha tenido esta imagen. Más que un documento visual, esta fotografía ha formado parte de una nueva discursividad. Para los estudios sobre la discapacidad, *The Blind* es también un documento histórico. Esta imagen es una muestra de la multidimensionalidad de la fotografía. Es indudable que la estética de *The Blind* nos confronta directamente con el personaje, ya que nuestra mirada se concentra en el rostro de aquella mujer ciega a la que el gobierno de la ciudad de Nueva York le había concedido la licencia número 2622. La placa que colgaba del cuello de la anciana representa un artefacto jurídico que nos informa de la historia de los sujetos con discapacidad y de las leyes que regulaban su actividad como mendicantes.

### 2.3 Agencia y discursividad. Tarjetas de caridad.

La representación del ciego en la imagen fotográfica significó el cambio de una poética en la que la fotografía de un sujeto con discapacidad funcionó para documentar las injusticias derivadas de la naciente sociedad industrial y como un recurso de agencia. Ejemplo de ello son las llamadas tarjetas de caridad. En éstas observamos al ciego inscrito en el discurso de la inclusión social. Esta enunciación se hacía con el fin de dar cuenta de los apoyos institucionales o privados recibidos, gracias a los cuales el ciego lograba aprender un oficio que le permitía ganarse la vida sin tener que recurrir a la piedad del prójimo.

En su investigación acerca de la representación de los discapacitados en los Estados Unidos, Robert Bogdan encontró que la imagen del ciego se utilizó regularmente en “tarjetas de caridad” o “tarjetas de mendicidad” durante las primeras tres décadas del siglo pasado [imágenes 3 y 4]. Estas tarjetas fueron usadas

---

<sup>169</sup> Robert Bogdan, *Picturing Disability. Beggar, Freak, Citizen, and Other Photographic Rhetoric* (New York: Syracuse University Press, 2012), 131, 132.

por gente con discapacidad como una forma de agencia, es decir, como una forma de presentarse ante los demás. Los fotógrafos que captaron esas imágenes, así como los sujetos representados y los espectadores, se incrustan en ambientes y épocas históricas particulares.<sup>170</sup> Las llamadas tarjetas de caridad fueron producidas por fotógrafos locales expresamente para los mendicantes, quienes se presentaban ante el fotógrafo para solicitarle cierto tipo de imagen. Ellos esperaban varios días para recibir un paquete de tarjetas para su uso personal.<sup>171</sup>



Imagen 1. Fotopostal de un artista ciego, ca. 1908. Publicada por Robert Bogdan en su libro *Picturing Disability. Beggar, Freak, Citizen, and Other Photographic Rhetoric*.

La fotografía de estudio intitulada *Man with a sign, Please Help the Blind*, ca. 1908. (imagen 3) es un buen ejemplo de la combinación entre la mendicación y la actividad artística. La persona retratada aparentemente ofrecía esta tarjeta a los transeúntes mientras ejecutaba su acto performativo.<sup>172</sup> Esta forma de presentación personal declinó cuando la mendicidad cedió ante la irrupción de las

---

<sup>170</sup> *Ibid.*, 22 - 41.

<sup>171</sup> Richard Bogdan, *Picturing Disability. Beggar, Freak, Citizen, and Other Photographic Rhetoric* (New York: Syracuse University Press, 2012), 22-41.

<sup>172</sup> En [http://www.luminous-lint.com/\\_phv\\_app.php?/v/\\_THEME\\_Picturing\\_Disability\\_01/](http://www.luminous-lint.com/_phv_app.php?/v/_THEME_Picturing_Disability_01/). Recuperado el 5 de octubre de 2015.

organizaciones dedicadas a la caridad. Al comenzar el siglo XX, muchas de estas instituciones se opusieron a la caridad callejera como una forma de controlarla y eliminarla.<sup>173</sup>



Imagen 4. *Blind Willie*, ca. 1912. *Photo postcard*.  
Esta imagen pertenece al archivo personal de Robert Bogdan.

Bogdan sostiene que las personas discapacitadas utilizaban las tarjetas, con fotografías u oraciones, como mercancía. Otros utilizaban esas tarjetas en ocasiones especiales, como en Navidad, y las enviaban a posibles donadores con el fin de obtener fondos. Esas tarjetas se enviaban y, si no se obtenía una pronta respuesta, se escribía de nuevo al posible donador para que devolviera las mismas o para que adquiriera más.<sup>174</sup> Para este investigador, cuando se estudian las tarjetas de caridad uno debe preguntarse sobre ¿quién estuvo detrás de la creación de esta retórica visual sobre los discapacitados? Es decir, además de los fotógrafos, se debe tener en cuenta a otros actores, como “directores artísticos”, escritores y otras personas

---

<sup>173</sup> Susan M. Schweik afirma que la irrupción de organizaciones científicas y sociedades de caridad, desempeñó un rol muy importante en la promoción de las ordenanzas (leyes desagradables) como una herramienta para el Estado. Los líderes de esas organizaciones desempeñaron roles muy importantes para mediar entre la gente discapacitada y los conflictos que se generaban cuando estos mendigaban en el contexto de una sociedad de empleo libre. Para mayor información, véase Susan M. Schweik., *op. cit.*

<sup>174</sup> Bogdan, *op. cit.*, 37.

envueltas directa e indirectamente en el proceso de producción de una imagen, que estaba destinada a despertar la caridad y la compasión del otro. En algunas ocasiones, los sujetos con discapacidad ayudaron en forma activa a dar forma a estas imágenes, esto es, fueron impulsores y diseñadores de su propia imagen. De tal modo, debemos pensar que había muchos agentes involucrados en la producción de una tarjeta de caridad, cuya retórica visual fue producto de agencia personal, de demandas y necesidades institucionales.<sup>175</sup>

Actualmente las imágenes que muestran gente feliz, gente con discapacidad, gente sumisa, gente reunida en instituciones apartadas no son apreciadas de modo positivo como lo fueron en otro tiempo, y sí lo son como una evidencia de maltrato y opresión. Son diversas las perspectivas sobre estas imágenes que se tienen hoy en día. En *Picturing Disability. Beggar, Freak, Citizen, and Other Photographic Rhetoric*, Bogdan no sólo analiza las imágenes, sino también diarios, memorias y anotaciones en las mismas fotografías para describir las perspectivas de aquellos que produjeron las imágenes. Sin embargo, existe un problema: muchos de los registros verbales al respecto se han perdido, así que hay poca evidencia que permita conocer qué pasaba por la mente de los creadores.<sup>176</sup>

## 2.4 Los ciegos en *People of the Twentieth Century*

*People of the Twentieth Century* es una serie compuesta por “619 imágenes divididas en 49 portafolios”<sup>177</sup> en la que August Sander (1876-1964) intentó elaborar un archivo gráfico que diera cuenta de la fisonomía de distintos sectores de la sociedad alemana en el período de la República de Weimar. Éste un amplio trabajo elaborado durante 62 años –de 1892 a 1954–, en el que podemos apreciar otras de las primeras representaciones fotográficas sobre los ciegos. En particular, esta serie se distingue por su profundidad y por su discurso iconográfico. Estas imágenes forman un conjunto organizado de fotografías que se ubican dentro de un complejo archivo armado en más de cuarenta años.

---

<sup>175</sup> *Ibid.*, 2, 3.

<sup>176</sup> *Ibid.*

<sup>177</sup> Tyler Green, “The August Sander Project: Beginning a Five-Year Exploration of Sander’s People of the Twentieth Century,” *MoMA*, (17 de noviembre de 2016), <https://medium.com/moma/the-august-sander-project-beginning-a-five-year-exploration-of-sanders-people-of-the-twentieth-a46e6db1ba44#.cbup07j7k>

Bajo una metodología sistemática propia de un científico social, Sanders captó sus imágenes en el medio ambiente respectivo y las organizó en grupos específicos. En el segmento titulado *The Last People*, Sander ubicó a las personas que se encontraban en los márgenes de la sociedad: discapacitados, enfermos y moribundos. Entre ellos situó a los ciegos.<sup>178</sup> En estas imágenes se muestra a los niños y a los jóvenes en su contexto, “sin asomo de alabanza o crítica”. Aquí, “el trabajo natural de August Sander va en oposición a las nociones de la fotografía médica practicada por Hugh Welch Diamond (1809-86) y otros documentalistas del siglo XIX.”<sup>179</sup> El trabajo de August Sander se inscribe dentro de la estética de la transparencia, es decir, sus imágenes son de carácter testimonial. Sander eligió retratar a los niños invidentes en grupos o pares. En las imágenes que se conocen de su archivo no se encuentran fotografías de un sujeto aislado, tomas cerradas ni ángulos en contrapicada o el uso de fondos neutros para enfatizar la discapacidad del sujeto.



Imagen 5. *Children born blind*, por August Sander, ca. 1930.

De acuerdo con la publicación del Paul Getty Museum, durante la segunda década del siglo XX, Sander realizó una serie de fotografías en el hogar para invidentes ubicado en Düren, al suroeste de Colonia. Gabriele Conrath-Scholl ha sugerido que este trabajo pudo haber sido realizado bajo la comisión de recaudar fondos o reconocimiento para la institución. De tal modo, se considera que estas fotografías

---

<sup>178</sup> Weston Naef, *In Focus. August Sander. Photographs From The J. Paul Getty Museum* (New York: The Paul Getty Museum, 2000), 6.

<sup>179</sup> *Ibid.*

fueron producto de una demanda institucional más que de un trabajo personal. Si seguimos la reflexión de Robert Bogdan sobre las imágenes de personas discapacitadas, estas imágenes se inscriben dentro de la retórica de las llamadas tarjetas de caridad.

Sander eligió una estética distinta en la que otorga importancia al entorno en el que se mueven sus sujetos. En sus fotografías observamos a grupos o pares posando en tomas abiertas. Retrató a los niños invidentes de cuerpo entero con poses relajadas que no dejan ver un orden estricto ni una jerarquización. En particular, en una de las fotografías captadas en el hogar para invidentes, observamos a dos chicas adolescentes, tomadas del brazo, posando para la cámara, de la manera habitual en que lo habría hecho cualquier otra chica de su edad. [imagen 6]. “En la increíble forma de entretrejer sus brazos reside el centro emocional de esta imagen”. Esa calidez crea una respuesta empática y eleva la imagen al rango de una “declaración humanística”.<sup>180</sup>



Imagen 6. *Blind Girls*, por August Sander, ca. 1930.

---

<sup>180</sup> *Ibid.*, 84.



Imagen 7. *Blind Children at their Lessons*, por August Sander, ca. 1930.



Imagen 8. *The Foster Mother*, por August Sander, ca. 1930.



Imagen 9. *Blind people*, por August Sander, ca. 1930.



Imagen 10. *Blind Miner and Blind Soldier*, por August Sander, ca. 1930.

## 2.5 La poética de la empatía en la *Petite Aveugle*



Imagen 11. *Petite Aveugle*. Aligarh, India, por Jean Mohr, 1968.

Cuarenta años después del trabajo de August Sander, el fotógrafo suizo Jean Mohr logró algunas de las fotografías más memorables sobre la ceguera. Éstas pueden ser apreciadas en *El extraño que imitaba a los animales*. Este texto forma parte de una serie de ensayos que sobre la imagen fotográfica elaboraron John Berger y el propio fotógrafo. En dicha historia, que tuvo lugar en el año 1968, se narra la visita que Mohr realizó a la región de Aligarh, India. Mohr pasó la noche en la casa de su hermana, quien le advirtió que por la mañana recibiría la visita de una pequeña muy curiosa.

Al amanecer, frente a la puerta del cuarto, apareció la figura de una niña invidente que comenzó a rasgar el mosquitero de la puerta. En ese instante, Mohr inició un juego en el que la niña recibía como saludos ladridos, maullidos y otros sonidos emitidos por animales, que provocaron su extrañeza. Al cabo del tiempo, comprendió que su interlocutor había iniciado un juego al que ella asistió con gusto.

Seguí con el graznido de un pavo, el relincho de un caballo, el gruñido de un animal enorme –como en un circo–. Su expresión cambiaba con cada actuación y según nuestro humor. Su rostro era hermoso que, sin parar nuestro juego, cogí mi cámara y le hice algunas fotografías. Ella nunca verá estas fotografías. Yo simplemente será para ella el extraño invisible que imitaba a los animales.<sup>181</sup>

En estos retratos no hay un sujeto pasivo o victimizado que posa diligentemente ante las demandas de un productor de imágenes. Se representa a la colaboradora de un juego sutil. Desde el interior de su cuarto, Mohr observó las distintas expresiones que se iban formando en el rostro de la niña invidente cuando él emitía ciertas onomatopeyas y comenzó a fotografiar los gestos de la niña de Aligarh. Las imágenes que resultaron de aquel juego nos entregan una estética completamente distinta en la cual el ciego no es reconfigurado desde el horror o lo grotesco. No es un sujeto desagradable, menesteroso, pecador o víctima de alguna desgracia.

Mohr eligió tomas cerradas y encuadres verticales para concentrarse en el hermoso rostro ovalado de la niña y en el pelo lacio enmarcado por unos largos flecos. Los ojos abiertos de la pequeña de Aligarh fueron víctimas de cataratas. Pese a ello, esbozaba amplias sonrisas y pegaba su oído y sus dedos a un viejo mosquitero, a la espera del próximo sonido que emitiría aquel visitante desconocido. En una imagen vemos reír a la niña con tal alegría que su cabeza va hacia atrás y deja ver parte de su dentadura. Cabe destacar el papel que desempeñó en este trabajo el compaginador de las imágenes, ya que gracias a la narrativa y al juego visual de las fotografías, éstas logran un mayor impacto visual.

En la historia de *El extraño que imitaba a los animales* podemos apreciar cinco imágenes en blanco y negro. La primera y la última de ellas ocupan una plana entera; las otras tres fueron impresas en una sola plana y en ellas se presenta un juego visual donde el rostro de la niña va del asombro a la felicidad. Esta representación fotográfica elaborada por Mohr es única, singular, pues la figura del ciego no es victimizada. No apreciamos a esta niña desde la piedad, como se ha retratado con regularidad a los invidentes. Ella ignoró todo el tiempo que estaba siendo fotografiada. Es preciso destacar que no hay muchos registros fotográficos de esta índole y en ello radica su valor. Va más allá de lo informativo y de la

---

<sup>181</sup> John Berger y Jean Mohr, *Otra manera de contar* (Barcelona: Gustavo Gili, 2007), 13.

representación documental habitual, para insertarse en un discurso poético.<sup>182</sup> El trabajo fotográfico de Jean Mohr se inscribe dentro de una poética de la empatía.



Imagen 12. *Petite Aveugle*, Aligarh, India, Jean Mohr, 1968.

## 2.6 *Blind*, reflexiones filosóficas y representaciones sobre la ceguera

En el libro *Blind*,<sup>183</sup> Sophie Calle reunió tres trabajos artísticos sobre los invidentes. Calle utilizó la imagen fotográfica como parte de su trabajo estético para abordar asuntos que causan conmoción a todos aquellos que intentan penetrar en el universo de los ciegos. En *The Blind* (1986), Calle preguntó a varios ciegos sobre su idea de la belleza. En *Blind Color* (1991) cuestionó a otro grupo sobre su percepción del color y sus sensaciones al estar frente a una obra de arte y les solicitó una descripción del hecho para comparar las palabras del ciego con las descripciones sobre lo monocromático realizadas por artistas y escritores como Jorge Luis Borges,

---

<sup>182</sup> La historia de la niña de Aligarh fue publicada y comentada por Alfonso Morales en el número 17 que la revista *Luna Cornea* preparó con el tema de la ceguera. Para esa edición cuatrimestral de enero-abril de 1999, Mohr ofreció nuevas imágenes de aquella pequeña. Así, en la página 32 observamos un hermoso retrato de medio cuerpo donde la niña aparece de frente, con la cabeza un poco ladeada hacia la derecha. En esa fotografía que ocupa una página completa apreciamos el bello rostro de la *petite aveugle* de Aligarh, enmarcado por su largo cabello, sus grandes ojos afectados por las cataratas y su boca, en la que se dibuja una bella sonrisa. En Alfonso Morales "Aligarh y el mosquitero" en *La Ceguera* (México: Luna Córnea. Número 17. Enero-abril 1999), 30-33.

<sup>183</sup> Sophie Calle, *Blind* (París: Actes Sud, 2011).

Klein, Malevich y Manzoni. Finalmente, en *The Last Image* (2010), Calle solicitó a otro grupo de personas que habían perdido la vista de manera repentina una descripción sobre la última imagen que recordaban.

El trabajo artístico de Sophie Calle guarda una estrecha relación con aquella retórica filosófica producto de las disquisiciones del filósofo irlandés William Molyneux y que fueron seguidas por otros eruditos como John Locke o Denis Diderot –en su famosa *Lettres sur les Aveugles à l'usage de ceux qui vont* [Carta sobre los Ciegos para el uso de aquellos que pueden ver, de 1769]– y por Oliver Sacks en el ensayo “Ver o no ver”, publicado en la obra *Un antropólogo en Marte* de 1997. Por ejemplo, Denis Diderot narra la habilidad de un sujeto ciego para juzgar de manera adecuada la simetría y la belleza de las cosas mientras usaba sus manos. No obstante, el autor afirmaba que para un ciego la belleza no es nada más que una simple palabra cuando ésta es separada de su utilidad.<sup>184</sup>

¿No debemos sentir piedad por el ciego por considerar bello sólo lo que es útil? Cuántas cosas maravillosas están perdidas o ausentes para ellos. La única compensación para su pérdida de la vista es el hecho de que sus ideas sobre la belleza, mucho menos amplias que las nuestras, son mucho más precisas que las de aquellos que han escrito muchos tratados sobre el tema.<sup>185</sup>

Así, a la manera de Denis Diderot, a lo largo de su obra, Sophie Calle va cuestionando a sus sujetos sobre diversos tópicos. La narrativa del libro *Blind* implica la puesta en página de retratos frontales y de perfil. La mayoría son tomas de acercamiento o medio cuerpo en las que se destaca el rostro y la discapacidad visual de la persona que posa para la cámara. En la página inmediatamente posterior, Calle ubicó las descripciones –tanto en palabras escritas como en sistema braille– que forman parte de los recuerdos y las vivencias de los invidentes [imágenes 13, 14 y 15]. Éste es un trabajo estético cuyas fotografías apelan a la estética de la transparencia y cuya narrativa solicita la memoria de los ciegos. Estas solicitudes son una “representación del pasado”.<sup>186</sup> Las imágenes podrían valorarse como documentos visuales. Mediante la palabra, utilizada como anclaje visual, Sophie Calle intenta dar la certeza de que el sujeto de la fotografía es el que emite los comentarios publicados en la

---

<sup>184</sup> Kate E. Tunstall, *Blindness and Enlightenment. An Essay with a New Translation of Diderot's 'Letter on the Blind (1749) and La Mothe Le Vayer's of a Man Born Blind' (1653)* (New York: Continuum International Publishing Group, 2011). Kindle edition.

<sup>185</sup> *Ibid.*

<sup>186</sup> Al respecto Tzvetan Todorov afirma que la representación del pasado es constitutiva no sólo de la identidad individual (la persona está hecha de sus propias imágenes acerca de sí misma), sino también de la identidad colectiva... Véase Samuel Arriarán, *Filosofía de la memoria y el olvido* (México: Universidad Pedagógica Nacional, 2010), 32.

página subsecuente. De alguna manera, las palabras son el contenido semántico de la imagen que le antecede.



Imagen 13. *The Blind*, Sophie Calle.



Imagen 14. *The Blind*, Sophie Calle.



Imagen 15. *The Blind*, Sophie Calle.

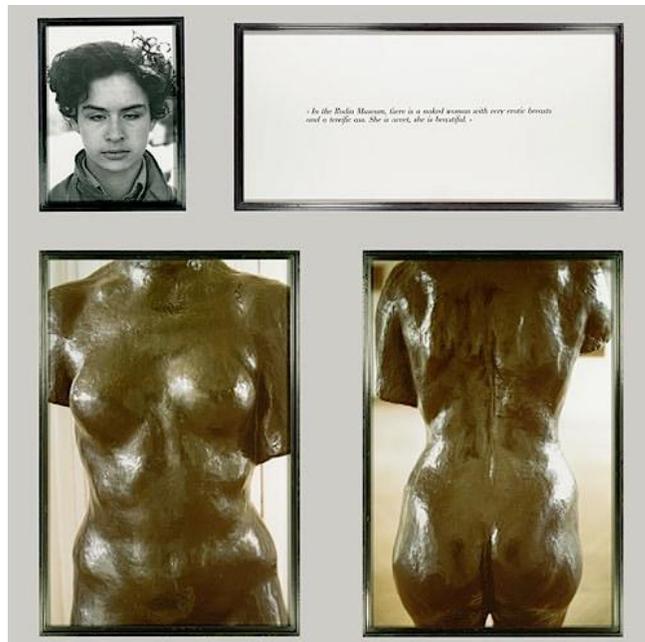


Imagen 16. *The Blind*, Sophie Calle.

## 2.7 Militancia, documentación y estética en *Inner Light*, los ciegos de Sierra Leona

En este recuento sobre imágenes fotografías en las que se ha representado al ciego y a la ceguera es indispensable mencionar el trabajo *Inner Light: Portrait of the Blind of Sierra Leona* de Tim Hetherington, documentalista especializado en la cobertura de conflictos bélicos, premio World Press Photo 2011 y colaborador habitual de la revista *Vanity Fair*. *Inner Light: Portrait of the Blind* fue elaborado en la Escuela para Ciegos *Milton Margai* de Freetown, en Sierra Leona, lugar donde Hetherington desarrollaba la cobertura de la guerra civil. [imágenes 17 a 21].

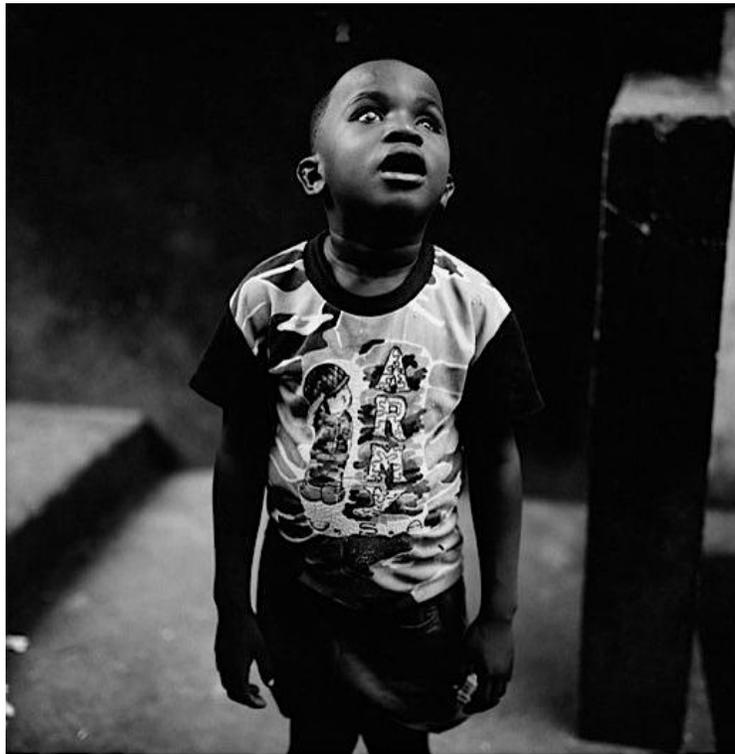


Imagen 17. Untitled. From the series *Inner Light: Portraits of the Blind of Sierra Leone*, por Tim Hetherington, ca. 1999-2003.

Este trabajo documental se enmarca en la retórica del llamado documental militante o comprometido, en el cual el fotógrafo iba más allá de la representación gráfica para retratar las condiciones de vida de sus sujetos. Hetherington retrató durante cinco años a los niños y jóvenes de esa escuela. No fue una cobertura periodística tradicional de carácter coyuntural. Al contrario, este fotógrafo desarrolló trabajos de largo aliento y se preocupó por profundizar en algunos temas.



Imagen 18. Untitled. From the series Inner Light: Portraits of the Blind of Sierra Leone, por Tim Hetherington, ca. 1999-2003.



Imagen 19. Untitled. From the series Inner Light: Portraits of the Blind of Sierra Leone, por Tim Hetherington, ca 1999-2003.

Tim Hetherington se involucró de tal manera con los niños y jóvenes invidentes de la Escuela Milton Margai que creó una fundación para recaudar fondos. A su muerte, ocurrida en 2011 mientras realizaba la cobertura de la guerra en Libia, su familia decidió continuar con la fundación que lleva el nombre del fotógrafo.

La estética presente en las imágenes de Tim Hetherington, más cercana al ensayo fotográfico que al documental de carácter probatorio, se basa en el uso del blanco y negro como parte de un estilo discursivo que le permitía destacar esa peculiar dicotomía entre luces y sombras apreciada en otros trabajos sobre invidentes.<sup>187</sup> Los sujetos de Hetherington posan para la cámara y son conscientes de ello. Aunque estas imágenes se inscriben dentro de la estética de la transparencia o del “esto ha sido”, propia de las imágenes documentales, no son fotografías de instante decisivo, no son “imágenes hurtadas”. Son representaciones donde se notan las decisiones estéticas y retóricas del fotógrafo; son imágenes construidas, planeadas, en las que existe la participación del sujeto retratado. La retórica de este trabajo intenta rehuir la victimización del invidente. En algunas imágenes se logra este propósito; en otras, no del todo, sobre todo en aquellas fotografías donde el ciego aparece como un sujeto aislado y perdido en un mundo de luces y sombras.



Imagen 20. *Untitled*. From the series *Inner Light: Portraits of the Blind of Sierra Leone*, por Tim Hetherington, ca .1999-2003.

---

<sup>187</sup> Esta dicotomía entre luz y sombra pueden comprenderse también como una especie de duelo que vive el ciego. En la metanarrativa sobre la ceguera este duelo se asocia con la melancolía que viven los invidentes por la pérdida de la visión. “Aceptar la noción cultural sobre la ceguera como ojos muertos, significa que el duelo es una respuesta completamente apropiada”. Desde la lógica oculo-céntrica u oculonormativa hay una equivalencia entre la luz y la vista, a lo que sigue que la ceguera es equivalente a la oscuridad y la muerte. Véase David Bolt, *The Metanarrative of Blindness. A Rereading of Twentieth Century Anglophone Writing* (Michigan: The University of Michigan Press, 2014), Kindle edition.

Cabe reconocer que la estética de este ensayo abrevia de la obra de clásicos de la práctica documental, como Eugene Smith. Una de las imágenes que forman parte de este documental, cuya estética está más cercana al ensayo fotográfico que al testimonio visual de carácter instrumental, nos remite a la imagen captada por August Sander cerca del año 1930, en la que dos niñas se trenzan de los brazos [imagen 7]. En el retrato elaborado por Tim Hetherington observamos a dos pequeñas posar para la cámara. La toma es de medio cuerpo y ambas aparecen de perfil. Una de ellas se lleva un dedo a la boca mientras que la otra intenta tocar con el brazo izquierdo parte del vestido de su hermana.



Imagen 21. *Untitled*. From the series *Inner Light: Portraits of the Blind of Sierra Leone*, por Tim Hetherington, ca. 1999-2003.

## 2.8 La poética del destino trágico en la ciega de Mali

Otra fotografía icónica en la que se aborda el tema de la ceguera fue elaborada por el renombrado y polémico documentalista brasileño Sebastiao Salgado en 1985 [imagen 22]. Dicha fotografía lleva como título *Blind Woman*. En esta fotografía, elaborada en la región de Godan, Mali, apreciamos a una mujer cubierta con un sari que deja al descubierto gran parte de su rostro y sus manos. La toma cerrada y el

encuadre vertical nos permiten concentrar nuestra mirada en la mujer ciega que cruza su brazo derecho para coger su antebrazo izquierdo.



Imagen 22. *Blind Woman*, Mali, por Sebastião Salgado, 1985.

En esta fotografía se concentra gran parte de la estética y la retórica sobre el ciego y la ceguera que tuvo lugar en el contexto histórico de la sociedad industrial. Este periodo el ciego era visto y representado como un mendicante que, para subsistir, pedía caridad en las calles. En la estética de este retrato apreciamos la importancia de las manos y de una toma cerrada para concentrar nuestra mirada en la ceguera del personaje.

La mujer de Mali parece estar en un estado contemplativo. Su ceguera y su actitud nos llevan a pensar que ella ignoraba la presencia del fotógrafo. El ojo que está al descubierto nos permite vislumbrar que aquella mujer era víctima de cataratas. No sabemos más nada de la mujer de la fotografía. El fondo neutro de la imagen y la ausencia de información impiden que tengamos más datos. El contraste de grises utilizado por Salgado nos remite a la antigua dicotomía entre la luz y la sombra que, como ya se ha comentado, es un recurso muy usado en la representación estética de los ciegos.

En esta imagen, elaborada bajo la estética del claro oscuro y que forma parte del proyecto *Génesis* y sobre el cual se organizaron exposiciones alrededor del mundo y se imprimió un libro de arte con un costo aproximado de más de 100 dólares, se puede observar la distancia que el fotógrafo guardó con respeto a su sujeto. Al igual que con otras fotografías de Salgado, esta imagen levanta polémica por la estetización del sujeto, lo cual, de acuerdo con Martha Rosler, nos puede limitar a una contemplación estética del asunto.

Este breve estudio sobre la estética y la retórica presente en algunas imágenes icónicas de reconocidos artistas y documentalistas que han abordado el tema del ciego y la ceguera en sus representaciones gráficas nos ha permitido dar cuenta de que la reconfiguración del ciego en la imagen fotográfica ha sido construida desde la empatía y la victimización y desde distintos tropos retóricos – entre los que predomina la figura del ciego mendicante–. Si bien el ciego ha sido un sujeto escasamente abordado en las representaciones visuales de grupos vulnerables y que hasta donde sabemos no ha formado parte de los grandes archivos sobre gente que precisa ayuda del estado o de particulares, es posible encontrar imágenes que lo inscriben dentro de aquellas personas que, por su discapacidad, son ubicados en los extremos de la sociedad, junto a frikies y mendigos. Entonces, el ciego y la ceguera han sido objeto de enunciación por parte de algunos fotógrafos que han representado a este sujeto y sus condiciones particulares con el fin de visibilizarlo y llamar la atención de personas o instituciones que pudieran auxiliarle. Además, el ciego también ha sido un agente que demandó la producción de imágenes con propósitos comerciales. En este sentido, en el próximo capítulo estudiaré un archivo fotográfico sobre los ciegos y la ceguera en México. Este complejo artefacto fue construido por Marco Antonio Cruz y una pequeña selección de imágenes dio forma al libro *Habitar la oscuridad*.

### III

## El Ensayo sobre ciegos. Archivo fotográfico sobre la ceguera en México



Imagen 1. Marco Antonio Cruz revisando un portanegativos del archivo *Ensayo sobre ciegos*, en una cama de luz en las Instalaciones del semanario PROCESO, por Arturo Ávila Cano, 2014.

El archivo es un artefacto en el que se concentra la memoria personal o colectiva. Es de acuerdo con Antoinette Burton, “un sitio donde se produce conocimiento, un árbitro de la verdad y un mecanismo para configurar las narrativas históricas”.<sup>188</sup> Para Jacques Derrida, el concepto de archivo implica no sólo la memoria sino además una casa, una dirección, un lugar de residencia en el que se resguardan documentos “que no siempre son escrituras discursivas”.<sup>189</sup> En el caso de los archivos fotográficos, se reconoce que hay una suerte de desprecio en ellos porque

---

<sup>188</sup> Antoinette Burton “Archive Fever, Archive Stories”, en *Archive Stories. Facts, Fictions and The Writing of History*, ed. Antoinette Burton (Durham: Duke University Press, 2005), 2.

<sup>189</sup> Jacques Derrida, *Mal de Archivo. Una impresión freudiana* (Madrid: Editorial Trotta, 1997), 10.

están asociados “a la idea de la cosa muerta.”<sup>190</sup> “Curiosamente, los fotógrafos, que son productores de imágenes –y, por lo tanto, de documentos, también han manifestado poco interés por la memoria fotográfica.”<sup>191</sup> Este desprecio por el resguardo de la memoria gráfica ha representado un conflicto para los hermeneutas, entre los que se encuentran los historiadores, que suelen enfrentar grandes problemas al momento de “devolver a los rostros y escenarios perdidos su identidad, su localización, su referencia, y rescatar así la sustancia documental de las representaciones fotográficas.”<sup>192</sup> Acceder a un archivo implica realizar distintas funciones, como la lectura, la “identificación y la clasificación”<sup>193</sup>, ya sea con el fin de ordenar los elementos que forman parte del mismo, o bien con la idea de dar visibilidad, de hacer público lo privado a través de una historia deconstruible del propio archivo, es decir, a través de su interpretación. De tal modo, un archivo no debe estimarse como un artefacto cerrado, clausurado a diversas lecturas y usos. El estudio de un archivo, asimismo, permite dar cuenta de los intereses y las decisiones de su creador.

En este capítulo llevo a cabo el estudio y la descripción de un complejo archivo fotográfico en el que se resguarda parte de la memoria sobre la ceguera en México. Este archivo, que lleva el título de *Ensayo sobre ciegos*, fue creado por Marco Antonio Cruz López, quien a partir de la penúltima década del siglo pasado, se dio a la tarea de fotografiar la vida cotidiana de los ciegos que habitan la república mexicana. Crear, ordenar, preservar y difundir un archivo constituye una de las labores fundamentales para algunos fotógrafos independientes, como Marco Cruz, quien ha trabajado como editor, reportero gráfico, ensayista y director de agencias de fotografía.

La creación de agencias independientes, como *Imagen Latina* (1984, 1986), fue un factor importante para el ejercicio de un periodismo crítico y para la formación de importantes archivos gráficos. A través de esta agencia, Marco Antonio Cruz mostró su preocupación por capturar en imágenes parte de la historia de México y por preservar la memoria gráfica de este país. Así, el ha ejercido un periodismo independiente, vinculado al interés social por medio de ensayos y reportajes gráficos “con un sentido social.”<sup>194</sup>

Como producto del ejercicio del periodismo de investigación y de la formación de archivos fotográficos, Marco Antonio Cruz ha logrado formar varios

---

<sup>190</sup> Boris Kossoy, *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2014), 239, 240.

<sup>191</sup> *Ibid.*

<sup>192</sup> *Ibid.*, 241.

<sup>193</sup> Derrida, *op. cit.*, 11.

<sup>194</sup> Marco Antonio Cruz, “Agencias de Imágenes.” En *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, ed. CONACULTA (México: CONACULTA, 1996), 161-162.

ensayos visuales, como *Ciudad de México, Contra la Pared* (1993), *Cafetaleros* (1996), *Habitar la oscuridad* (2011) y *Bestiarios* (2014). La creación de un libro o ensayo fotográfico como *Habitar la oscuridad*, objeto de estudio de esta investigación, es resultado de varios factores: la independencia editorial, la búsqueda autoral, la creación de archivos, la investigación periodística y el trabajo colaborativo entre fotógrafo, editor y diseñador. *Ensayo sobre ciegos*, archivo que dio pie a este artefacto estético que es *Habitar la oscuridad*, es el “lugar de residencia” de unos 12 mil fotogramas, aproximadamente.

Al inscribirse dentro de la labor de un fotógrafo vinculado a las prácticas documentales, las imágenes son valoradas principalmente como documentos visuales y han sido utilizadas en textos de índole periodística. Sin embargo, algunas fotografías del archivo fueron seleccionadas para formar parte de un fotolibro en el que se reconfiguró estéticamente al ciego y a la ceguera. Es decir, estas imágenes son multidimensionales y están abiertas a diversas lecturas e interpretaciones. Sobre el archivo que dio forma a este ensayo trata nuestro siguiente texto. En primer lugar llevo a cabo una descripción y, posteriormente, desarrollo un análisis sobre el trabajo del autor.

### 3.1 La representación de la ceguera en el *Ensayo sobre ciegos*

*Ensayo sobre ciegos* es el archivo fotográfico donde Marco Antonio Cruz concentró y organizó aproximadamente 12 mil fotogramas en los que abordó el universo de los ciegos y la ceguera en México. Éste es un trabajo que demandó una larga investigación de más de 17 años, periodo de tiempo en el cual el fotógrafo logró acceder a diversas instituciones donde el ciego desarrolla distintas actividades. Mediante este archivo visual, Cruz López nos aproxima al mundo de la ceguera a través de lo clínico, lo pedagógico, lo laboral y lo social.

Las fotografías de este archivo no son producto de una demanda institucional sino de una búsqueda autoral y de una investigación e interés personal. Las imágenes son valoradas como documentos visuales porque fueron elaboradas bajo ciertas circunstancias históricas, por lo tanto, están enmarcadas en un tiempo y un espacio definidos. El autor es un fotógrafo cuyo trabajo se inscribe dentro de prácticas documentales, como el fotoperiodismo y el ensayo fotográfico. En estas prácticas las imágenes son valoradas como documentos visuales a las que se les otorga un alto grado de veracidad. Es importante subrayar que en algunas de las fotografías de este archivo es posible observar experimentaciones estéticas,

resultados de las decisiones compositivas y los recursos técnicos utilizados por el fotógrafo.



Imagen 2. *Músicos ambulantes*, captada en la calle 5 de mayo, en el centro de la ciudad de Puebla. Esta fotografía es la más antigua del archivo *Ensayo sobre Ciegos*, por Marco Antonio Cruz, 1977.

*Músicos ambulantes en la calle 5 de mayo* [imagen 2], con fecha del 23 de junio de 1977, es la fotografía más antigua del archivo. De algún modo, se podría estimar que esa imagen, archivada en el sobre *Puebla* en la caja *estados de la República*, es el preámbulo de uno de los trabajos más complejos y memorables en la historia moderna de la fotografía mexicana. Sin embargo, la misma información del archivo nos permite afirmar que Marco Cruz sólo profundizó en esta temática 11 años después.

En la caja *Ciudad de México* del mismo archivo se preservan otras dos fotografías que fueron tomadas en la ciudad de México, en 1981 y 1987, respectivamente. En ambas imágenes se representa a los invidentes como comerciantes y músicos callejeros que laboraban en las calles del centro histórico. Estas imágenes no fueron elaboradas como producto de un ensayo. Fueron escenas aisladas que Marco Antonio Cruz encontró en su camino como reportero gráfico.

*Ensayo sobre Ciegos* inició formalmente en 1988, año en el que Marco Antonio Cruz desarrolló una gran producción fotográfica sobre la ceguera (41 sobres con negativos en distinto formato). Con el propósito de profundizar en esta investigación, Marco Cruz acudió a distintas instituciones educativas y de atención a

los invidentes. Para ese entonces, ya había logrado consolidarse como reportero gráfico. Es decir, *Ensayo sobre ciegos* comenzó tras largos años de madurez y consolidación profesional (1979-1988). Durante esa etapa, Cruz López trabajó para la agencia *Photo Press*, de Héctor García (1978-1980); *Interviú México* (1980); *Oposición* y *Así Es* (1981-1984), órganos de difusión del Partido Comunista Mexicano (PCM) y del Partido Socialista Unificado de México (PSUM) respectivamente. Además, trabajó para el diario *La Jornada* (1984-1986) y fundó la agencia *Imagen Latina* (1986-2002). Durante ese periodo de 20 años, Marco realizó notables reportajes, pero las pláticas que sostuvo con Nacho López fueron fundamentales para la consolidación de sus ensayos visuales.



Imagen 3. Cajas en las que se resguardan los fotogramas del archivo *Ensayo sobre ciegos*. Las fotografías están resguardadas en portanegativos y sobres rotulados con datos que dan cuenta del nombre del evento, de los personajes retratados, del autor, datos técnicos, fecha y lugar de toma, por Arturo Ávila Cano, 2014.

*Ensayo sobre ciegos* es un archivo fotográfico que demandó una amplia investigación sobre el tema de la ceguera en México y abarca un largo periodo histórico (1977-2005), 26 años aproximadamente<sup>196</sup>. El archivo contiene 354 sobres tamaño carta con negativos en blanco y negro. Los sobres no están organizados en un estricto orden cronológico, sino que han sido catalogados, organizados y divididos de acuerdo con parámetros como el tema o el personaje retratado pero, principalmente, de acuerdo con la entidad federativa donde se desarrolló el trabajo. El archivo está dividido en dos cajas: la primera de ellas contiene el trabajo elaborado en distintos sitios de la Ciudad de México. En la segunda caja se resguarda la labor desarrollada en 14 estados de la república. En ambas se concentran

---

<sup>196</sup> Tomamos como referencia las fechas de la imagen más antigua y la más reciente del mismo archivo.

aproximadamente 12 mil fotogramas en blanco y negro. Los formatos son distintos, aunque la mayor parte del ensayo fue elaborado con película 35 mm.

### 3.2 El *Ensayo sobre ciegos* en la Ciudad de México

En la caja que contiene el trabajo desarrollado en la Ciudad de México hay 174 sobres con 6684 fotogramas aproximadamente. Cada uno de los sobres tiene el rótulo de la agencia *Imagen Latina* y campos especiales para identificar el evento, los personajes fotografiados, la fecha y el lugar de la toma, y el nombre del autor. En esta caja se resguardan negativos en formato 35 mm y formato medio 6x6.

Al tener la oportunidad de revisar el archivo,<sup>197</sup> nos percatamos que, a lo largo de este ensayo visual, Cruz López utilizó cámaras de diversas marcas y formatos: reflex de 35 milímetros marca Yashica, Nikon y Leica; Hasselblad panorámica de 35 mm; y Hasselblad y Holga de formato medio. Esto le permitió experimentar con distintos ángulos y encuadres. En el curso de este ensayo se aprecia el uso de película fotográfica de distinto índice de sensibilidad, como da cuenta la misma información de los negativos. En ellos encontramos TX 400 PAN, TX 5063 y Plus X PAN 125. Con la excepción de dos rollos de película Ilford, Marco Cruz optó por la marca Kodak.

La caja de la Ciudad de México está organizada en 16 pestañas:

- 1.- Escuela Nacional para Ciegos “Lic. Ignacio Trigueros” (1988, 2000, 2003, 2005)
- 2.- Centro de Atención Múltiple No. 50. SEP (1988, 1997)
- 3.- Instituto de Rehabilitación para el Niño Ciego y Débil Visual, (1988, 2003)
- 4.- Hidroterapias DIF (1988)
- 5.- Fundación Conde de Valencia (2003)
- 6.- Hospital de Nutrición, (2003)
- 7.- Hospital Médica Sur (1998)
- 8.- Asociación Mexicana para Evitar la Ceguera A. C. (1998)
- 9.- Tiflología UNAM (1998)
- 10.- Centro de Masoterapia Doctor “Alfonso Herrera” (1993)
- 11.- Federación de Ciegos de la República Mexicana (1988)
- 12.- Movimiento Social (1993, 1999)
- 13.- Perros Lazarillos (1993)
- 14.- Metro (1988, 1991, 1993, 2003)
- 15.- Calle (1981, 1986, 1987, 1988, 1992, 1993, 1994, 1998, 2003)
- 16.- Historias (1986, 1993, 1999, 2003, 2005)

---

<sup>197</sup> El archivo fotográfico *Ensayo sobre ciegos* fue revisado durante los meses de octubre y noviembre del año 2014 en las instalaciones del Semanario PROCESO.

El trabajo elaborado en la Ciudad de México abarca un amplio universo que Marco Antonio Cruz exploró en distintas ocasiones. El autor visitaba un sitio y, años más tarde, regresaba para continuar con el tema. Es por eso que se observan algunos intervalos de tiempo en el desarrollo del *Ensayo sobre ciegos*. Con el propósito de conocer el complejo mundo de los invidentes, el autor visitó asociaciones, escuelas, institutos, clínicas, hospitales, maquiladoras, poblados, sitios públicos etcétera. De acuerdo con los mismos datos de las pestañas en las que está organizado este archivo, el fotógrafo abordó la ceguera desde la perspectiva clínica, pedagógica, laboral y social.

### 3.2.1 El aspecto pedagógico

El primer aspecto que este ensayista abordó en la elaboración del archivo fue el pedagógico, que implica la inclusión social del invidente. Para ello acudió a la Escuela Nacional de Ciegos “Lic. Ignacio Trigueros”, donde retrató las distintas actividades de los estudiantes en las clases de ajedrez, anatomía, biología, canto, computación, danza, deportes, fotografía y música, entre otras. Durante abril de 1988, junio de 2000 y septiembre de 2003, fotografió la vida cotidiana de los alumnos de esa institución [imágenes 4 a 13]. El último fotograma captado en dicho lugar data del año 2005, cuando registró un paro de actividades en el que los estudiantes llevaron a cabo en demanda de mejores programas de estudio. En los datos del sobre que resguarda dicho negativo, Cruz escribió el nombre de aquella estudiante que asomaba su rostro por un pequeño resquicio de la puerta para dar información sobre el paro. Dicha alumna respondía al nombre de Iris del Sol [imagen 4].



Imagen 4. Fotogramas en los que observamos el rostro de la alumna Iris del Sol. Estas imágenes fueron las últimas que Marco A. Cruz elaboró sobre el tema de la ceguera de acuerdo con los datos de su propio archivo, por Marco Antonio Cruz, 2005.



Imagen 5. Sin título. Fotografía captada en la Escuela Nacional de Ciegos. Esta es la imagen que da pie a la narrativa del fotolibro *Habitar la oscuridad*, por Marco Antonio Cruz, 2003.

El periodo de mayor actividad en la Escuela Nacional de Ciegos fue durante el año 2003 (con 19 películas fotográficas en total), seguido de 1988 (16), el año 2000 (4), y el 2005 (1). Marco Antonio Cruz utilizó 40 películas en distinto formato. Aunque en su mayor parte usó película 35 mm formato normal, hay registro de película 35 milímetros panorámica y película 6x6 Kodak TX 6043, que usó tanto en cámara *Hasselblad* como en *Holga*.



Imágenes 6 y 7. Sin título. Fotografías captadas en la Escuela Nacional de Ciegos en las que Marco Cruz realiza las formas geométricas del lugar, por Marco Antonio Cruz,1988.



Imágenes 8 y 9. Fotografías captadas en la Escuela Nacional de Ciegos, por Marco Antonio Cruz



Imágenes 10 y 11. Fotografías captadas en la Escuela Nacional de Ciegos, por Marco Antonio Cruz, 1988.



Imágenes 12 y 13. Actividades académicas en la Escuela Nacional de Ciegos, por Marco Antonio Cruz, 2001 y 2003, respectivamente.

El desarrollo de este ensayo visual continuó en septiembre de 1988, cuando acudió a las instalaciones del Instituto de Rehabilitación para el Niño Ciego y Débil Visual de la Secretaría de Educación Pública (SEP) de la calle de Viena, en la delegación Coyoacán, y a las del Centro de Atención Múltiple No. 50 de la calle Lago Bangeolo, en la colonia Granada. En ambos sitios Marco Cruz fotografió actividades académicas, cívicas, festejos y terapias físicas. En el Instituto de Rehabilitación para Niños Ciegos y Débiles Visuales produjo 12 películas de distinto formato: ocho en 35 mm y cuatro en formato 6x6. Fotografió las terapias de lenguaje, la convivencia entre los alumnos [imágenes 14 y 15], los juegos a la hora del recreo [imágenes 15-18], así como las hidroterapias desarrolladas en las instalaciones de la Alberca Olímpica.



Imágenes 14 y 15. Convivencia entre alumnos del Centro de Atención Múltiple de la SEP. No. 50., por Marco Antonio Cruz, 1988.



Imágenes 16 y 17. *Secuencia de fotografías en el Área de juegos del Instituto Nacional para la rehabilitación de los niños ciegos y débiles visuales. Coyoacán, ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 1988.*



Imágenes 18 y 19. *Secuencia de fotografías en el Área de juegos del Instituto Nacional para la rehabilitación de los niños ciegos y débiles visuales. Coyoacán, ciudad de México, por Marco Antonio Cruz 1988.*

En algunas de estas imágenes podemos apreciar a los niños columpiándose despreocupadamente en una llanta, o simplemente platicando en el amplio jardín. En ese contexto, el autor utilizó las ramas de los árboles como un recurso estético para enmarcar a los infantes. En estas fotografías el sujeto en primer plano se destaca contra un fondo natural. Años más tarde, al visitar los estados de Chiapas y Oaxaca, Marco Antonio Cruz volvería a utilizar el recurso del paisaje para contextualizar y enmarcar a sus sujetos.

Con el afán de continuar con el *Ensayo sobre ciegos*, el autor acudió en octubre de 1988 al Gimnasio Juan de la Barrera, ubicado en la colonia General Pedro María Anaya de la delegación Coyoacán. Allí tenían lugar las hidroterapias para los infantes del Instituto Nacional para el Niño Ciego y Débil Visual. En ese contexto, logró fotografías memorables que actualmente son íconos sobre el tema de la ceguera. Para ese trabajo utilizó una cámara Hasselblad de formato medio que colocó en una pecera con el fin de conseguir imágenes tanto dentro como fuera de la alberca. En el archivo se tienen registrados seis sobres con negativos: tres en formato 6x6 y tres en 35 mm. [imágenes 20 a 28].



Imagen 20. *Hidroterapias para niños ciegos y débiles visuales en el DIF de Coyoacán, ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 1988.*



Imagen 20. *Hidroterapias para niños ciegos y débiles visuales en el DIF de Coyoacán, ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 1988.*



Imagen 21. *Hidroterapias para niños ciegos y débiles visuales en el DIF de Coyoacán, ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 1988.*



Imagen 22. *Hidroterapias para niños ciegos y débiles visuales en el DIF de Coyoacán, ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 1988.*



Imagen 23. *Hidroterapias para niños ciegos y débiles visuales en el DIF de Coyoacán, ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 1988.*



Imagen 24. Hidroterapias para niños ciegos y débiles visuales en el DIF de Coyoacán, ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 1988.

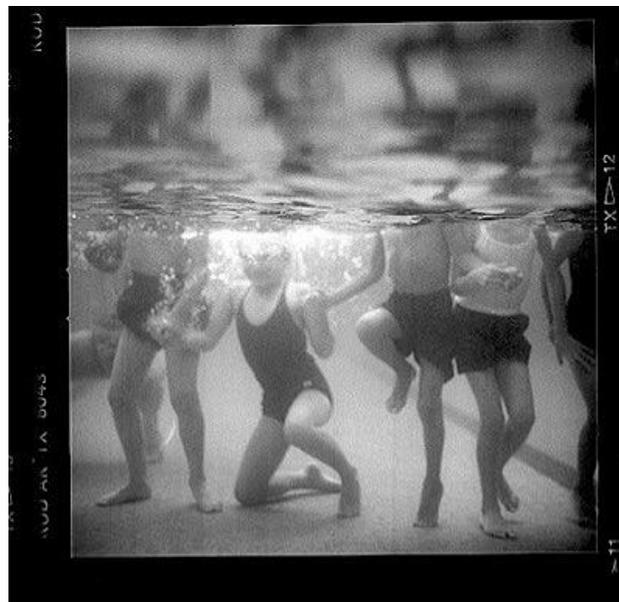


Imagen 25. Hidroterapias para niños ciegos y débiles visuales en el DIF de Coyoacán, ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 1988.



Imágenes 26 y 27. *Hidroterapias para niños ciegos y débiles visuales en el DIF de Coyoacán, ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 1988.*



Imagen 28. *Hidroterapias para niños ciegos y débiles visuales en el DIF de Coyoacán, ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 1988.*

Cinco años después (2003), Marco Antonio Cruz regresó a las instalaciones del Instituto Nacional de Rehabilitación del Niño Ciego y Débil para ampliar su producción con otras 11 películas. En esa ocasión utilizó el formato 35 mm, estándar y panorámico, para captar las imágenes del día de muertos que estaban a cargo del grupo de cuarto de primaria.

Fue durante una visita al Museo Nacional de Antropología e Historia, el 11 de diciembre de 2003, cuando consiguió algunas fotografías memorables que nos remiten a las pinturas del pintor español José de Ribera que representan los cinco sentidos. En una de ellas, Jusepe de Ribera plasmó al ciego como un personaje reflexivo, dotado de sabiduría. En esa pintura el tacto cobraba una importancia fundamental en la vida del invidente, ya que la mano era el medio de obtención del conocimiento [imágenes 29 y 30].<sup>198</sup>



Imagen 29. Reconocimiento táctil de la pueza Serpiente de fuego. Sala Azteca del Museo Nacional de Antropología e Historia, ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 2003.

---

<sup>198</sup> Para mayor información sobre el tema del tacto y la obtención de conocimiento, véase Mark Paterson, *Seeing with the Hands. Blindness, Vision and Touch after Descartes* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016).



Imagen 30. Fotografía captada durante la visita que los alumnos del Centro de Atención Múltiple llevaron a cabo al Museo de Antropología e Historia, ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 2003.

En las fotografías que Marco Cruz captó durante la visita que los niños de segundo y quinto grado de primaria del Centro de Atención Múltiple No. 50 efectuaron al Museo Nacional de Antropología e Historia, podemos apreciar a algunos infantes tocando con sus pequeñas manos las figuras zoomorfas de nuestra cultura prehispánica, tratando de percibir la textura y las formas para tener una imagen mental de aquellas piezas [imágenes 29 y 30]. En otras fotografías, el autor recurrió de nueva cuenta al recurso estético de figura-fondo, utilizada en la imagen de los músicos ciegos en Puebla, al contrastar la figura de los niños del Centro de Atención Múltiple contra unos infantes pintados en un mural ubicado en la planta baja del Museo Nacional de Antropología e Historia. En total, el autor utilizó ocho películas TRI X PAN, ISO 400 [Imagen 30].

Por otra parte, tras un primer acercamiento a las actividades del Centro de Atención Múltiple de la colonia Granada, Cruz decidió acudir a otros lugares, y no regresó sino hasta 9 años después, esto es, en 1997. En ese año amplió su producción al utilizar 17 películas fotográficas en 35 milímetros ISO 400 T-MAX, logrando fotografías memorables. Ejemplo de ello son aquellas donde los infantes de quinto grado que formaban parte de la escolta fueron dirigidos para representar la ceremonia cívica en un salón, en el que se colocó un ciclorama sostenido por dos personajes. Esto fue una puesta en escena que rompía con la ortodoxia de la estética del instante decisivo de Cartier Bresson. [imágenes 31 a 34].



Imagen 31. *Ceremonia cívica de estudiantes de primaria*. Centro de Atención Múltiple No. 50. SEP. Col. Granada, ciudad de México, por Marco Antonio Cruz , 1997.



Imagen 32. *Ceremonia cívica de estudiantes de primaria*. Centro de Atención Múltiple No. 50. SEP. Col. Granada, ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 1997.



Imagen 33. *Ceremonia cívica de estudiantes de primaria*. Centro de Atención Múltiple No. 50. SEP. Col. Granada, ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 1997.



Imagen 34. *Ceremonia cívica de estudiantes de primaria*. Centro de Atención Múltiple No. 50. SEP. Col. Granada, ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 1997.



Imagen 35. *Ceremonia cívica de estudiantes de primaria*. Centro de Atención Múltiple No. 50. SEP. Col. Granada, ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 1997.

En las imágenes captadas tanto en la Escuela Nacional de Ciegos como en los Centros e Institutos para la atención de los niños invidentes de la SEP, apreciamos la elaboración de una representación empática. En esas fotografías, Marco Antonio Cruz eligió aproximarse al complejo universo de la ceguera mediante el registro de actividades académicas y lúdicas que le permitieron fotografiar al ciego como un sujeto activo que adquiriría conocimiento a través del tacto, con ello evitó su victimización.

### 3.2.2 El aspecto clínico

Después de representar el universo de la ceguera mediante algunas actividades académicas y lúdicas, Marco Cruz abordó el tema desde la perspectiva clínica. Cinco divisiones o pestañas del archivo ciudad de México dan cuenta de su presencia en hospitales e institutos de atención al invidente y en centros de salud atendidos por ciegos.

En 1993 fotografió las actividades de los masajistas invidentes del Centro de Masoterapia "Dr. Alfonso Herrera", de la calle de Donceles, en el Centro Histórico. En tres películas de 35 mm registró las sesiones de masajes que aquellos estudiantes desarrollaban. Años más tarde, en noviembre de 1998, tuvo la oportunidad de fotografiar las cirugías de cataratas y las correcciones de miopía por medio del láser, actividades que desarrollaba y dirigía el doctor Everardo Barojas Weber en el

Hospital Médica Sur. Barojas Weber es reconocido a nivel internacional. Marco documentó, en 8 películas TMAX ISO 400 de 35 mm, la labor de este notable médico.

En el hospital Médica Sur, Marco Cruz produjo 288 fotografías. En un fotograma elaboró lo que se denomina metaimagen, es decir, la imagen de una imagen. En ella podemos observar una enorme pupila en la pantalla de cristal de un monitor. Esta fotografía fue seleccionada para formar parte de la camisa que cubre el fotolibro intitulado *Habitar la oscuridad* [imágenes 36 y 37].



Imagen 36. Instalaciones del Hospital Médica Sur en el que se llevan a cabo cirugías con láser para la corrección de miopía, ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 1998.



Imagen 32. Instalaciones del Hospital Médica Sur en el que se llevan a cabo cirugías con láser para la corrección de miopía. Esta fotografía forma parte de la portada del fotolibro *Habitar la oscuridad*, ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 1998.

Durante el 26 de noviembre de 1998 Marco Cruz documentó las cirugías a infantes y adolescentes con hiposia retiniana o tumores en los ojos, y transplantes de córnea que formaban parte de un programa piloto para niños de diversos estados de la República (Guanajuato, Jalisco, Mérida, Tampico y Sinaloa). Dichas intervenciones, que tuvieron lugar en la Asociación Mexicana para Evitar la Ceguera, fueron dirigidas por el cirujano en jefe Hugo Quiroz. Para ese trabajo, el autor utilizó 6 películas 35 mm TMAX ISO 400, [imagen 38].



Imagen 38. Instalaciones del Hospital Médica Sur en el que se llevan a cabo cirugías con láser para la corrección de miopía, ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 1998

Finalmente, Marco Antonio Cruz acudió al Departamento de Oftalmología del Hospital de Nutrición [imágenes 39, 40 y 41] y al Instituto de Oftalmología de la Fundación Conde de Valencia (2003), donde documentó las consultas a pacientes con cirrosis hepática, cripcocosis por causa de VIH y otros padecimientos. En el Hospital de Nutrición utilizó 12 películas TRIX PAN ISO 400 de 35 mm. Obtuvo imágenes realizadas con "cámara de fondo de ojo" que les permitieron a los médicos observar con gran detalle las anomalías oculares de los pacientes. Por su parte, en la Fundación Conde de Valencia, usó un rollo de película TRIX PAN ISO 400. Entre los datos registrados en las pestañas del archivo, podemos observar los nombres y apellidos de los pacientes. Éste es un rasgo distintivo en algunos fotogramas que forman parte de este archivo.



Imagen 39. Sergio N., con criptococosis por VIH avanzado. Departamento de Oftalmología del Hospital de Nutrición, ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 2003.

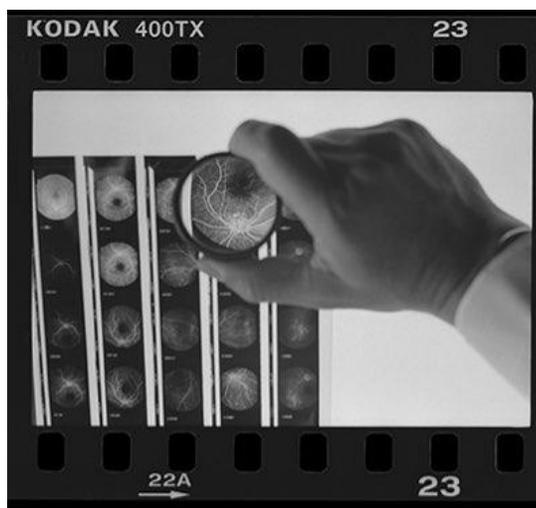


Imagen 40. Departamento de Oftalmología. Hospital de Nutrición, ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 2003.



Imagen 41. Departamento de Oftalmología. Hospital de Nutrición, ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 2003.

### 3.2.3 Temáticas sociales sobre la ceguera

Además de los aspectos pedagógicos y clínicos, el archivo *Ensayo sobre ciegos* contiene fotogramas vinculados con temáticas sociales. Los títulos de ciertas pestañas (*Movimiento Social, Perros Lazarillos, Metro, Calle e Historias*) dan cuenta de algunas circunstancias adversas que circundan a la figura del invidente y que Marco Antonio Cruz representó desde el inicio de su ensayo. En algunas fotografías observamos la retórica del ciego como un sujeto mendicante que debía subsistir del comercio informal, la caridad pública o del oficio de músico callejero.

En 1988 documentó en tres películas de 35 mm las asambleas de la Federación de Trabajadores Ciegos de la República Mexicana, cuyas instalaciones se ubicaban en la calle Zapata número 45 del Centro Histórico de la Ciudad de México. En ese entorno conoció las problemáticas que aquejaban a los invidentes que se dedicaban al comercio ambulante en las calles del Distrito Federal. Esto debido a que el entonces regente de la ciudad, Manuel Camacho Solís, pretendía hacer efectivo un bando de gobierno que prohibía el comercio ambulante en las calles del centro. Cinco años más tarde, dicha prohibición provocó el malestar en la Federación de Trabajadores Ciegos, lo que motivó marchas, plantones y protestas públicas a las que Cruz dio seguimiento gráfico.

La pestaña *Movimientos Sociales* contiene 18 películas en blanco y negro en formato 35 milímetros en las que Marco fotografió las protestas de los invidentes: marchas que partían de la Secretaría de Gobernación hacia la "Los Pinos", mítines y plantones frente a Gobernación, frente a las oficinas de Gobierno del DF y Palacio Nacional, y marchas en los túneles de algunas estaciones del Sistema de Transporte Colectivo Metro. Las primeras protestas tuvieron lugar en 1993. A partir de ellas, Marco produjo 15 películas. Seis años más tarde, el 16 junio de 1999, se organizaron nuevas marchas de comerciantes ciegos frente a las oficinas de la Asamblea de Gobierno del DF. El archivo de Marco Cruz contiene 3 sobres de película 35 mm con esa fecha. [imágenes 42 y 43].



Imagen 42. Selección de fotografías del archivo *Ensayo sobre ciegos*. Estas imágenes fueron captadas durante las protestas públicas llevadas a cabo por grupos de invidentes de la ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 1993.



Imagen 43. Selección de fotografías del archivo *Ensayo sobre ciegos*. Estas imágenes fueron captadas durante las protestas públicas llevadas a cabo por grupos de invidentes de la ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 1993.

Los músicos invidentes que trabajaban en los vagones de diversas líneas del Metro también fueron sujetos de interés para Marco Antonio Cruz, quien los retrató pidiendo limosna o tocando algún instrumento mientras recorrían los trenes. También hay fotografías en las que los ciegos se demuestran afecto, de esto da constancia la secuencia de una pareja en la estación Bellas Artes. La relación de los invidentes con el Metro no fue un tema muy explotado por el autor, ya que en el archivo solamente existen 5 películas de 35 mm, que son fruto del trabajo de diversos años [imágenes 44 y 45].



Imágenes 44 y 45. Selección de fotografías captadas en las instalaciones del Sistema de Transporte Colectivo, ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 1988.

El fotógrafo dio un seguimiento más amplio a los músicos ciegos que laboraban en la vía pública y a los invidentes que vendían diversas mercancías o pedían limosna en las calles de la ciudad de México [imágenes 46, 47 y 48]. Estos negativos están organizados en la pestaña *Calle* que contiene 17 películas en 35 mm. Las fechas en que fueron captadas estas fotografías y el hecho mismo de que algunos sobres contengan entre 1 y 5 fotogramas, nos indican que el fotógrafo capturó estas imágenes mientras desarrollaba su labor periodística. En ese conjunto de fotografías destacan algunas en particular, por ejemplo, la imagen de aquel músico invidente que toca un instrumento al lado del exhibidor de una tienda en la avenida Madero [imagen 47].

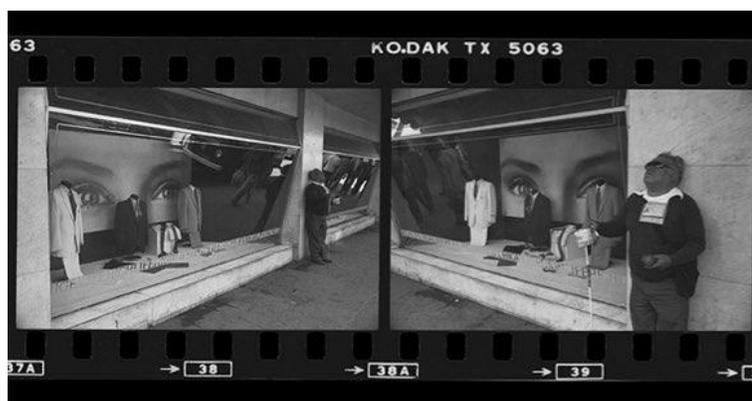


Imagen 46. Ciego medicante en la calle Francisco I. Madero del Centro Histórico de la ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 1987.



Imagen 47. *Músico ambulante frente a la tienda de ropa High Life en la calle Francisco I. Madero del Centro Histórico de la Ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 1987.*



Imagen 48. *Selección de fotografías del archivo Ensayo sobre ciegos en las que observamos a distintos invidentes tocando algunos instrumentos musicales en las calles de la Ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 1987.*

El *Ensayo sobre ciegos* en la ciudad de México culmina con una serie de historias que cautivaron a Marco Antonio Cruz y a las que les dio seguimiento por varios días. En esta última pestaña del archivo, podemos apreciar fragmentos de la vida cotidiana y laboral de Rogelio Jiménez Naranjo, aseo de calzado que trabajaba en la salida

del Hospital General [imágenes 49 a 52]; de Guadalupe García, profesora de educación musical; de José Macías, profesor de inglés [imagen 53], y del músico y traductor Hermann Walter [imágenes 54 y 55]. Estas y otras historias fueron retratadas en 20 películas en blanco y negro, formato 35 mm, ISO 400. Las imágenes se inscriben dentro de las historias extraordinarias sobre los invidentes que han poblado el imaginario colectivo desde tiempos remotos y que han sido narrados tanto por la mitología como en documentos de carácter literario o científico.



Imagen 49. *El señor Rogelio Jiménez Naranjo, aseador de calzado que ejerce su oficio en las afueras del Hospital General de la colonia Doctores en la ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 1999.*



Imagen 50. *El señor Rogelio Jiménez Naranjo, aseador de calzado acompañado por su esposa, por Marco Antonio Cruz, 1999.*



Imagen 51. Fragmento de una hoja de contacto con retratos del señor Rogelio Jiménez Naranjo, asecador de calzado, por Marco Antonio Cruz, 1999.



Imagen 52. Retrato del señor Rogelio Jiménez Naranjo, ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 1999.



Imagen 53. *Retrato grupal con el profesor José Macías y sus alumnas*, ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 1993.



Imagen 54. *Herman Walther. Música y traductor*, ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 1993.



Imagen 55. *Herman Walther. Música y traductor*, ciudad de México, por Marco Antonio Cruz, 1993.

### 3.3 Ensayo sobre ciegos en la República Mexicana



Imagen 56. Retrato de Juanita Pérez, ciega que comercia collares y pulseras en la playa de Caleta. Para captar esta imagen Marco A. Cruz utilizó una cámara de formato panorámico en 35 mm. Acapulco, Guerrero, por Marco Antonio Cruz, 2003.

El trabajo que Marco Cruz desarrolló en 14 estados de México está resguardado en 178 sobres, con un número aproximado de 6404 fotogramas, y está dividida en 24 pestañas que nos informan sobre campañas de salud, historias, personajes y de la vida académica y laboral de los invidentes. Las etiquetas de este archivo son las siguientes:

- 1.- Aguascalientes, Ags. (1994)
- 2.- Tijuana, Baja California Norte, (1993)
- 3.- Coahuila, (1998)
- 4.- Chiapas/Oncocercosis, (1998)
- 5.- Chiapas/Oncocercosis/SS, (1998)
- 6.- Chiapas/Tracoma, (1999)
- 7.- Chiapas/Tracoma/INI, (1999)
- 8.- Chiapas/Desplazados, (1998, 1999)
- 9.- Chiapas/Refugiados Guatemaltecos, (1993, 1994)
- 10.- Chiapas General (1993)
- 11.- Chihuahua, (1998)
- 12.- Estado de México. Andrea Islas García, (1991, 1993, 1994, 1999)
- 13.- Estado de México. Pedro Islas García (1991, 1993, 1994)
- 14.- Estado de México. Virginia Martínez, (1994, 1994)

- 15.- Guerrero, (2003)
- 16.- Hidalgo, (2002).
- 17.- Nayarit. Extramuros. Cataratas, (1999).
- 18.- Nuevo León (2003).
- 19.- Oaxaca/Onconcerosis, (1998).
- 20.- Oaxaca General, (1998, 2000).
- 21.- Puebla, (1979, 1992, 1998, 2003).
- 22.- San Luis Potosí. Encarnación Gámez Hernández, (2000).
- 23.- Veracruz, (1997, 1998, 1999).
- 24.- Mérida, Yucatán (2003).

Esta sección del archivo da cuenta del interés de Marco Antonio Cruz por profundizar en temas de salud relativos a la discapacidad visual, como las cataratas y el glaucoma, y sobre todo la oncocercosis y el tracoma, padecimientos infecciosos que de acuerdo con la Organización Mundial de la Salud (OMS), son las principales causas de ceguera a nivel mundial. En nuestro país, estas infecciones se presentan principalmente en zonas rurales de Chiapas y Oaxaca. Poco más de un tercio del total de negativos que conforman esta caja fueron trabajados en los estados mencionados. Sin embargo, Cruz López también se concentró en la historia de personajes invidentes que habitaban el Estado de México, Oaxaca y San Luis Potosí.

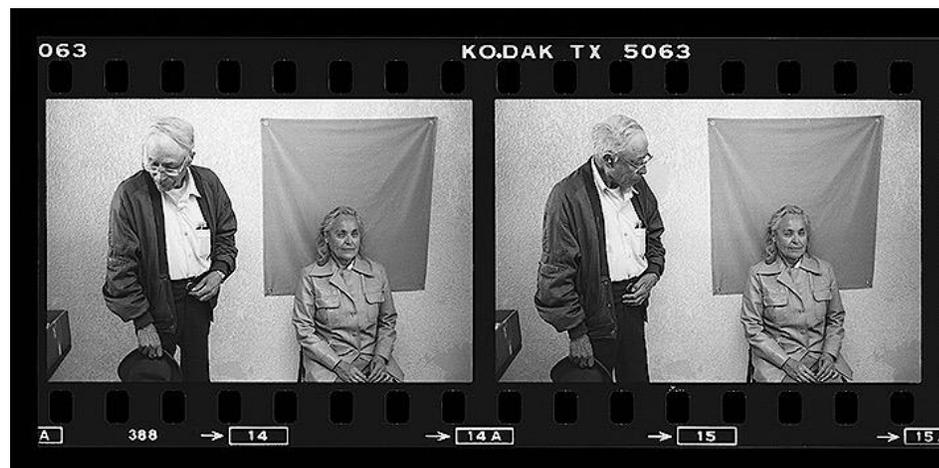


Imagen 57. Secuencia sobre una mujer ciega durante el proceso de credencialización del entonces Instituto Federal Electoral en Baja California, por Marco Antonio Cruz, 1993.

En esta caja también podemos encontrar fotografías sobre ciegos indigentes de algunos espacios urbanos; invidentes que laboraban en lugares de esparcimiento público; o bien, de personas que vivían en entornos rurales. Sin embargo, hallamos en mayor medida retratos de indígenas que quedaron ciegos por causa de la oncocercosis y el tracoma.

Esta sección tampoco responde a un orden cronológico y sí a una división alfabética de acuerdo con el nombre de la entidad federal visitada. De tal manera, al seguir el orden temático del archivo, encontramos que en Aguascalientes y Baja California Norte, Cruz López sólo trabajó una película respectivamente. En el caso de Baja California, realizó una interesante secuencia fotográfica con una señora invidente durante el proceso de credencialización del entonces Instituto Federal Electoral [Imagen 57.].

En septiembre de 1993, la situación de los desplazados guatemaltecos que habían cruzado la frontera con México para establecerse en el estado de Chiapas llamó la atención de Marco Cruz, quien viajó hasta ese lugar para documentar la situación que se vivía en el campamento *El Porvenir*. En ese entorno, retrató a las familias de Jorge Pérez, débil visual, y de Tomás López, invidente de 31 años que vivía en el campamento San Lorenzo y que, para visitar a sus familiares, caminaba durante dos horas por el campo [imágenes 58 y 59]. De los campamentos de desplazados se trasladó a San Cristobal de las Casas. Allí fotografió a distintos ciegos que se dedicaban al comercio ambulante, al canto, la poesía y la indigencia. En mayo de 1994, regresó al campamento San Lorenzo para retratar de nueva cuenta al artesano ciego Tomás López, que se dedicaba al tejido de la palma.



Imágenes 58 y 59. *Tomás López, refugiado guatemalteco e invidente que caminaba por dos horas en los agrestes caminos de Chiapas para visitar a sus familiares*, por Marco Antonio Cruz, 1993.

En agosto de 1994, visitó la región del Soconusco, en Tapachula, para entregarnos la historia de Don Silvano, cafetalero que vivió toda su vida en la finca Guanajuato donde trabajó como caballerango y finquero [imágenes 60 y 61]. Don Silvano había quedado ciego a causa de su avanzada edad, tenía 100 años a la visita de Cruz. Al final de su vida, recibió los cuidados y la protección de los trabajadores migratorios guatemaltecos. Todas estas historias fueron registradas en 48 películas con formato 35 mm.



Imagen 60. Don Silvano Pérez López vivió gran parte su vida en la finca cafetalera Guanajuato, ubicada en el estado de Chiapas, por Marco Antonio Cruz, 1994.



Imagen 61. Retrato de Don Silvano Pérez López, Chiapas, por Marco Antonio Cruz, 1994.

En febrero de 1998, Marco Cruz viajó a Coahuila para documentar distintas actividades académicas y laborales de los invidentes. Visitó los talleres de carpintería, fotografía y las clases de matemáticas que se impartían en la Escuela de Invidentes de Monclova. Asimismo, retrató a personajes como Juana María González, alumna de la Escuela de Invidentes, a quien captó con su esposo y sus niños en el hogar familiar; a Don "Vidalito" y su trío de músicos, quienes trabajaban en la cantina La Puerta Negra del centro de Monclova; y al licenciado Manuel Farías Hernández, juez de lo familiar que laboraba en las oficinas del Ministerio Público.

Un mes después, en marzo de 1998, se trasladó a los municipios chiapanecos de Huixtla y Mapastepec donde documentó la campaña de la Secretaría de Salud (SS) para combatir la oncocercosis, segunda causa de ceguera a nivel mundial después del tracoma. En el Barrio Brasil y en el Ejido José María Morelos y Pavón, ambos de Huixtla, retrató a Epitacia González González [imagen 62], a Alberto Velázquez Velázquez y a Fernando Velázquez López [imágenes 63 y 64], y a Francisco Molina Ramírez [imagen 65]. Todos ellos eran ciegos por causa de la oncocercosis, pero algunos ya habían sido operados en otras ocasiones con el fin de extraerles los nódulos.



Imagen 62. La señora Epitacia González González, acompañada por su hija. Ambas viven en el Barrio Brasil del municipio de Huixtla, Chiapas, por Marco Antonio Cruz, 1998.



Imagen 63. Alberto Velázquez Velázquez y Fernando Velázquez López, ciegos por oncocercosis, Barrio Brasil, municipio de Huixtla, Chiapas, por Marco Antonio Cruz, 1998.



Imagen 64. Alberto Velázquez Velázquez y Fernando Velázquez López, ciegos por oncocercosis, Barrio Brasil, municipio de Huixtla, Chiapas, por Marco Antonio Cruz, 1998.



Imagen 65. Francisco Molina, ciego por oncocercosis, vive en el Ejido José María Morelos y Pavón del municipio de Huixtla, Chiapas, por Marco Antonio Cruz, 1998.

En aquella región de clima templado con temperaturas que oscilan entre los 15 y los 18 grados centígrados, rodeada de bosques de coníferas donde abundan la caoba, el ciprés, el encino, el fresno, el pino, el sabino y el roble, Marco Antonio Cruz fotografió a sus sujetos al interior de las chozas de madera donde comían y dormían, y en distintas veredas donde la exuberancia tropical fue un recurso "neorromántico" para que el fotógrafo retratar a aquellas personas. La flora deslumbrante del lugar contrastaba notablemente con la fragilidad de los ciegos que habitan estas zonas de difícil acceso, donde dependen por completo de sus familiares más cercanos. [imágenes 66 a 70].



Imagen 66. Mateo Santíz Gómez, indígena Tzeltal durante un examen oftalmológico para determinar si se encuentra infectado de Tracoma. Comunidad La Palma, municipio de Ox-Chuc, Chiapas, por Marco Antonio Cruz, 1999.



Imagen 67. Pedro Gómez López, débil visual. Colonia El Niz, municipio de Ox-Chuc, Chiapas, por Marco Antonio Cruz, 1999.



Imagen 68. Julia Sántiz López y su esposo, indígenas tzeltales, ambos de 80 años de edad, en su cabaña. Colonia El Niz, municipio de Ox- Chuc, Chiapas, por Marco Antonio Cruz, 1999.



Imagen 69. Manuela López Sántiz, indígena tzetal de 80 años en la cocina de su casa. Colonia El Niz, municipio de Ox- Chuc, Chiapas, por Marco Antonio Cruz, 1999.



Imagen 70. Retrato de Zenaida Pérez Luna, de seis años de edad, acompañada por su abuela Catarina Ruiz Pérez, ambas indígenas tzotiles desplazadas de su comunidad por grupos armados. Zenaida es débil visual a consecuencia de una lesión de bala en la cabeza durante la masacre de Acteal; sus padres murieron en el hecho. Acteal, municipio de Chenalhó, Chiapas, por Marco Antonio Cruz, 1999.

En el Ejido Nueva Costa Rica de Matatepec, el fotógrafo documentó el trabajo de los brigadistas de la Zona 7 del Programa de la SS en la detección de los nódulos de oncocercosis y el tratamiento de noduloctomía a distintos pacientes. Trabajó, sobre todo, con niños y jóvenes de entre 6 y 13 años. Algunos de sus sujetos fueron Ana Delia González y de Elmer González Robledo [imágenes 71 a 73]. Para estas imágenes, Marco Antonio Cruz utilizó 14 películas en blanco y negro formato 35 mm.



Imagen 71. Elmer González Robledo, de 13 años de edad, fue intervenido para extirparle un nódulo de oncocercosis. Matatepec, Chiapas, por Marco Antonio Cruz 1998.



Imagen 72. Elmer González Robledo, de 13 años de edad, fue intervenido para extirparle un nódulo de oncocercosis. Matatepec, Chiapas, por Marco Antonio Cruz 1998.



Imagen 73. Retrato del niño Elmer González Robledo tras la intervención de un técnico de la Secretaría de Salud, quien le extirpó un nódulo de oncocercosis. Matastepec, Chiapas, por Marco Antonio Cruz, 1998.

Seis años más tarde, en octubre de 1999, Cruz López regresó a Chiapas para documentar el "Barrido casa por casa" que las brigadas del Instituto Nacional Indigenista (INI) llevaron a cabo en las comunidades indígenas La Palma, Chaonil, y en las colonias El Niz y El Retiro, del municipio de Ox-Chuc, ubicadas en los Altos de Chiapas con el fin de detectar y combatir el tracoma. En los sitios mencionados, Marco Antonio Cruz logró espléndidos retratos que dan cuenta de las situaciones adversas bajo las que vivían Mariano López Gómez y los miembros de la familia López Sántiz, indígenas tzeltales. Aquellas imágenes nos permiten acercarnos al drama de los invidentes en las zonas rurales del país. Es mediante ellas que nos aproximamos de manera tangencial a la historia de aquellos que han permanecido invisibles. En ese entorno, la ceguera es un factor que acrecienta la exclusión social.

Cruz López continuó con la documentación visual del tracoma y la oncocercosis en el estado de Oaxaca, donde visitó la comunidad chinanteca La Esperanza, del municipio de Comaltepec, en el distrito de Ixtlán, Sierra de Juárez. Al igual que en Chiapas, concentró su mirada en las poblaciones indígenas [imágenes 74 a 76]. En sus fotografías observamos a Catalina Hernández López, a Florencio García Lagunas, a Marcelo López Hernández y a Teodoro Vidal, indígenas chinantecos de 70, 78, 62 y 74 años, respectivamente. En esas imágenes apreciamos las mismas carencias y el olvido percibido en Chiapas.



Imagen 74. Julia Sántiz López y su esposo Agustín López Gómez, indígenas tzeltales de 80 años de edad. La señora Sántiz había quedado ciega por causa del tracoma desde 1979. Colonia El Niz, municipio de Ox-Chuc, Chiapas, por Marco Antonio Cruz, 1999.



Imagen 75. Catalina Hernández López y Teodoro Vidal. Comunidad La Esperanza, municipio de Comaltepec, Ixtlán, Sierra de Juárez, Oaxaca, por Marco Antonio Cruz, 1998.



Imagen 76. Habitante de la comunidad La Esperanza. Municipio de Comaltepec, Ixtlán, Sierra de Juárez, Oaxaca, por Marco Antonio Cruz, 1998.

En la ciudad de Oaxaca, visitó el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo (CFMAB) donde retrató a los alumnos de los talleres de braille e inglés. En ese lugar conoció a Gerardo Nigenda López, responsable de la Biblioteca Jorge Luis Borges y trabajador del DIF estatal. Marco Antonio Cruz se interesó en la historia de aquel bibliotecario, quien había quedado ciego por causa de una retinopatía diabética. En uno de los sobres que contienen las imágenes captadas en la antigua antequera, apreciamos los retratos de Nigenda, sentado en una banca del patio del CFMAB. Años más tarde, Gerardo Nigenda sería reconocido como el primer fotógrafo invidente en México. Su afición por la fotografía surgió al tener contacto con los talleres que se impartían en el mismo CFMAB. Para Nigenda, la fotografía representó un reto más en su vida.

Otro personaje captado por la cámara de Marco Cruz fue Reynalda Andrés Carrasco, ciega de nacimiento [imagen 77]. En aquel entonces (1998), Reynalda contaba con 29 años de edad, tenía 8 meses de embarazo, era soltera y estudiaba la secundaria. Ella trabajaba en la organización feminista "Acceso Libre". Cruz retrató a Reynalda en el Centro de Rehabilitación Integral donde ella estudiaba la secundaria abierta. En una de esas fotografías podemos observar un juego visual de figura-fondo donde Reynalda aparecía en un segundo plano recargada en un muro. En primer plano, Cruz enfocó el espejo de una motocicleta, donde se aprecia el rostro de un hombre de mediana edad que mira de frente. Cruz López entabló amistad con Reynalda, a la que retrató con su pequeña hija dos años después de aquellas primeras fotografías [imagen 78].



Imagen 77. Reynalda Andrés Carrasco, con ocho meses de embarazo estudiaba la secundaria. Pertenece a la organización feminista Acceso Libre. Oaxaca, Oaxaca, por Marco Antonio Cruz, 1998.



Imagen 78. Retrato de la familia de Reynalda Andrés Carrasco, por Marco Antonio Cruz, 2000.

Asimismo, la historia de Porfirio Moreno Martínez también captó la atención de Marco Antonio Cruz. Moreno Martínez había quedado ciego desde los 16 años por causa de una artritis juvenil. Marco Cruz conoció a aquel joven de 43 años en marzo de 1998. Para ese entonces, Porfirio ya sólo podía mover los brazos por causa de la artritis y yacía postrado en una pequeña cama de un cuarto en la casa de su hermana. Tenía 10 años bajo esta condición cuando Cruz lo retrató en cuatro películas de 35 mm. En muchas imágenes observamos la habitación en la que Moreno Martínez, vendado de los ojos y recostado en su cama, se hacía acompañar de una radiograbadora, de sus lecturas en braille y de sus instrumentos para escribir. Porfirio no vivía de las lamentaciones ni de la victimización. Él se enteraba del mundo mediante aquella grabadora, leía y además escribía. Era un sujeto activo, pese a todo. La historia de Porfirio nos recuerda aquel cuento de Jorge Luis Borges que lleva como título Funes, el memorioso. En el número especial que la revista "Luna Córnea" del Centro de la Imagen dedicara al tema de la fotografía y la ceguera se publicó un texto del propio Porfirio Moreno.

En Oaxaca, Marco también asistió al Hospital Civil para fotografiar las consultas del médico oftalmólogo Juan Díaz. Allí retrató las urgencias y las actividades en la sala de terapia intensiva para pacientes cuyos ojos habían sido afectados por causa de un accidente.

Por otra parte, en junio de 1998, Marco viajó al estado de Chihuahua para documentar las asesorías en computación, braille y matemáticas del Centro de Estudios para Ciegos A.C, y las actividades de la Casa Hogar de Ancianos "Rincón del Amor", donde fotografió a Librada Uribe y Manuel Mendoza, ciegos totales de 88 y 75 años de edad, aproximadamente. Sin embargo, en el conjunto de imágenes captadas en Chihuahua, destaca la historia de Alejandro Torres Parra, débil visual de 33 años de edad, responsable de cocina de la cadena *Burger King*, a quien Marco fotografió al momento de preparar los alimentos. [imagen 79].

En junio de 1999, Marco Cruz acudió al estado de Nayarit para documentar un programa "extramuros" de la Secretaría de Salud que consistía en realizar 150 cirugías a personas con cataratas. En dicho lugar, fotografió a los pacientes en el área preoperatoria, en recuperación y durante las cirugías que se desarrollaban en un trailer-hospital adaptado para tal fin. Para capturar todo este proceso, ocupó 19 películas en formato 35 mm, [imágenes 80, 81 Y 82].



Imagen 79. Alejandro González Parra, débil visual de 33 años que trabajaba para la cadena de hamburguesas Burger King, Chihuahua, Chihuahua, por Marco Antonio Cruz, 1998.



Imagen 80. Cirugías a personas con cataratas, del Programa Extramuros de la Secretaría de Salud. Nayarit, por Marco Antonio Cruz, 1999.



Imagen 81. Cirugías a personas con cataratas, del Programa Extramuros de la Secretaría de Salud. Nayarit, por Marco Antonio Cruz, 1999.



Imagen 82. Cirugías a personas con cataratas, del Programa Extramuros de la Secretaría de Salud. Nayarit, por Marco Antonio Cruz, 1999.

Mención aparte merece el trabajo que desarrolló durante varios años en la comunidad de Buenavista, municipio de Otumba, estado de México, donde retrató a Albina, Andrea y Pedro Islas García, de 81, 83 y 85 años de edad, respectivamente [imágenes 83 a 90]. Cruz López tenía una relación muy estrecha con estos hermanos debido a que su esposa, Ángeles Torrejón, tenía un vínculo familiar con ellos. Andrea

y Pedro padecieron una ceguera visual progresiva "no confirmada", resultado de "cataratas o glaucoma". Cruz y su esposa visitaron en diversas ocasiones aquella casa de adobe ubicada en el municipio de Otumba. De ello dan constancia los fotogramas de las 20 películas en formato 35 mm donde apreciamos escenas familiares e imágenes que dan cuenta de las faenas del campo, ya que los hermanos García Islas eran campesinos y se dedicaban a la siembra del maíz y del frijol.



Imagen 83. Albina Islas García, campesina del poblado de Buenavista. Municipio de Otumba, estado de México, por Marco Antonio Cruz, 1993.



Imagen 84. Andrea Islas García y el fotógrafo, posan en lo alto de un cerro del poblado de Buenavista. Municipio de Otumba, estado de México, por Marco Antonio Cruz, 1994.

El 16 de agosto de 1994, Andrea Islas García, la tía abuela de Ángeles Torrejón acompañó a su nieta y a Marco Antonio Cruz a un cerro cercano a su casa. En algunos momentos de aquel árido camino de abrojos, nopaleras y cactáceas, el grupo hizo varias pausas para tomar algunas fotografías en las que podemos ver a Andrea, a Ángeles y al mismo Marco. [imágenes 84 a 88]. En dos fotogramas de aquella película, Cruz López posó al lado de Andrea, pero la imagen que se ha transformado en un ícono contemporáneo utilizado para simbolizar la ceguera, la exclusión, el olvido o la injusticia es aquella fotografía donde Andrea Islas García posa para la cámara y cubre sus ojos con las manos. ¿Qué significa ese gesto? ¿Qué representa ese síntoma? [imágenes 84 a 88].



Imagen 85. Secuencia de retratos de la señora Andrea Islas García, tía abuela de Ángeles Torrejón, esposa del propio fotógrafo. Poblado de Buenavista, municipio de Otumba, estado de México, por Marco Antonio Cruz, 1994.



Imagen 86. Secuencia de retratos de la señora Andrea Islas García. Poblado de Buenavista, municipio de Otumba, estado de México, por Marco Antonio Cruz, 1994.



Imagen 87. Retrato de la señora Andrea Islas García. Poblado de Buenavista, municipio de Otumba, estado de México, por Marco Antonio Cruz, 1994.

En aquella fotografía [imagen 87], Andrea Islas posa bajo un cielo contrastado frente a una nopalera de tunas diamantinas. El encuadre horizontal de medio cuerpo nos permite observar el viejo delantal de Andrea cruzado por unas cintas que lo fijaban a un vestido cuyas mangas dobladas dejan ver los antebrazos enjutos y la textura de la piel rugosa de sus dedos, en uno de los cuales destaca un anillo. La muñeca de su mano izquierda presenta cierta deformación. Andrea cubrió su rostro con las manos y no podemos apreciarlo, nunca lo haremos. Sólo podemos ver parte de las orejas, de la nariz, de la frente surcada por varias arrugas y dos trenzas atadas con listón que enmarcaban el peinado de aquella campesina del poblado de Buenavista en Otumba, Estado de México.

Cinco años después de aquella fotografía, Andrea Islas contrajo cáncer en el estómago. Renuente a la atención médica, Andrea prosiguió con su vida cotidiana con coraje y fortaleza, lo que le permitió a Cruz hacer otra serie de fotografías tanto en el campo como al interior de la casa. Entre esa serie de imágenes destaca el tríptico intitulado "Andrea y la Yuca".

El 28 de octubre de 1999, Andrea falleció en la habitación de su hogar. En unos fotogramas del archivo *Ensayo sobre ciegos*, podemos observar el cuerpo de Andrea en el ataúd, el recorrido doloroso hacia la iglesia del pueblo y el sepelio en el panteón de la comunidad. Quince años más tarde, aquella imagen de la campesina de Otumba, vestida con un humilde delantal, cuyas manos nos negaron para siempre su rostro, y el conjunto de imágenes de *Habitar la oscuridad*, le otorgaron a Marco Antonio Cruz un reconocimiento internacional: *The Grange Prize 2009*, otorgado por el gobierno de Canadá.

Pedro Islas García, hermano de Andrea, y débil visual progresivo como ella, también fue retratado en varias ocasiones por Marco Cruz. De ello dan constancia las imágenes de 8 películas fotográficas en formato 35 mm que fueron captadas en el patio de la casa, la cocina y la recámara [imágenes 88 y 89].



Imagen 88. Retratos del señor Pedro Islas García. Poblado de Buenavista, municipio de Otumba, estado de México, por Marco Antonio Cruz, 1998.



Imagen 89. Retratos del señor Pedro Islas García. Poblado de Buenavista, municipio de Otumba, estado de México, por Marco Antonio Cruz, ca. 1998.

Por otra parte, en agosto de 2003, Marco Cruz visitó Acapulco, Guerrero, donde realizó un seguimiento gráfico de la señora Juanita Pérez, comerciante invidente que vendía collares y pulseras en la playa de Caleta. Para dicho trabajo, decidió utilizar de nueva cuenta su cámara hasselblad X PAN formato panorámico de 35 mm. En los negativos de 4 películas podemos observar retratos de la señora Juanita durante su recorrido por la playa. En muchos de los ángulos y encuadres elegidos apreciamos los diversos obstáculos que la vendedora ciega tenía que sortear por su camino: basura, castillos de arena, cámaras inflables, sillas y otras cosas que la gente lleva al mar [imágenes 90 y 91].



Imagen 90. Retrato de Juanita Pérez, comerciante invidente que vendía collares y otras mercancías en la playa de Caleta. Acapulco, Guerrero, por Marco Antonio Cruz, 2003.



Imagen 91. Retrato de Juanita Pérez, comerciante invidente que vendía collares y otras mercancías en la playa de Caleta. Acapulco, Guerrero, por Marco Antonio Cruz, 2003.

En octubre de 2003, Cruz López se trasladó al estado de Nuevo León para fotografiar las actividades de los trabajadores de una empresa maquiladora ubicada en la calle París, colonia Mirador, en Monterrey, Nuevo León. En dicho lugar los empleados ensamblaban cajas de carton para empacar, organizar y acomodar distintos productos de la empresa Allen. Aquella maquiladora era única en su ramo pues todos los trabajadores eran invidentes. En esa ocasión, Cruz utilizó 10 películas fotográficas de 35 mm en las que documentó toda la cadena de producción. Al final, reunió a todos los empleados para tomar varias fotografías de grupo [imagen 92].



Imagen 92. Retrato grupal de los empleados invidentes contratados por la empresa Allen. Monterrey, Nuevo León, por Marco Antonio Cruz, 2003.

Por otra parte, cuando se revisan las películas que Marco Antonio Cruz captó en su estado natal, nos percatamos que el archivo contiene escasamente seis sobres con un número indistinto de negativos. Por ejemplo, en el sobre que resguarda aquella fotografía de los músicos ciegos en la calle 5 de Mayo del centro de Puebla [imagen 93], pudimos apreciar sólo 3 fotogramas. Ello nos indica que Marco no profundizó sobre la vida de los invidentes en Puebla. En la mayor parte de las imágenes encontramos ciegos pidiendo limosna –lo que vincula a estas fotografías a la retórica del ciego mendicante–. En una de las fotografías que Cruz López captó en el año 1992, observamos a un ciego pidiendo limosna en las proximidades del zócalo de la ciudad. Del cuello de aquel sujeto colgaba un letrero con la leyenda: “Abra su corazón que vivo sin ojos. Deme caridad por piedad. Gracias” [imagen 94].

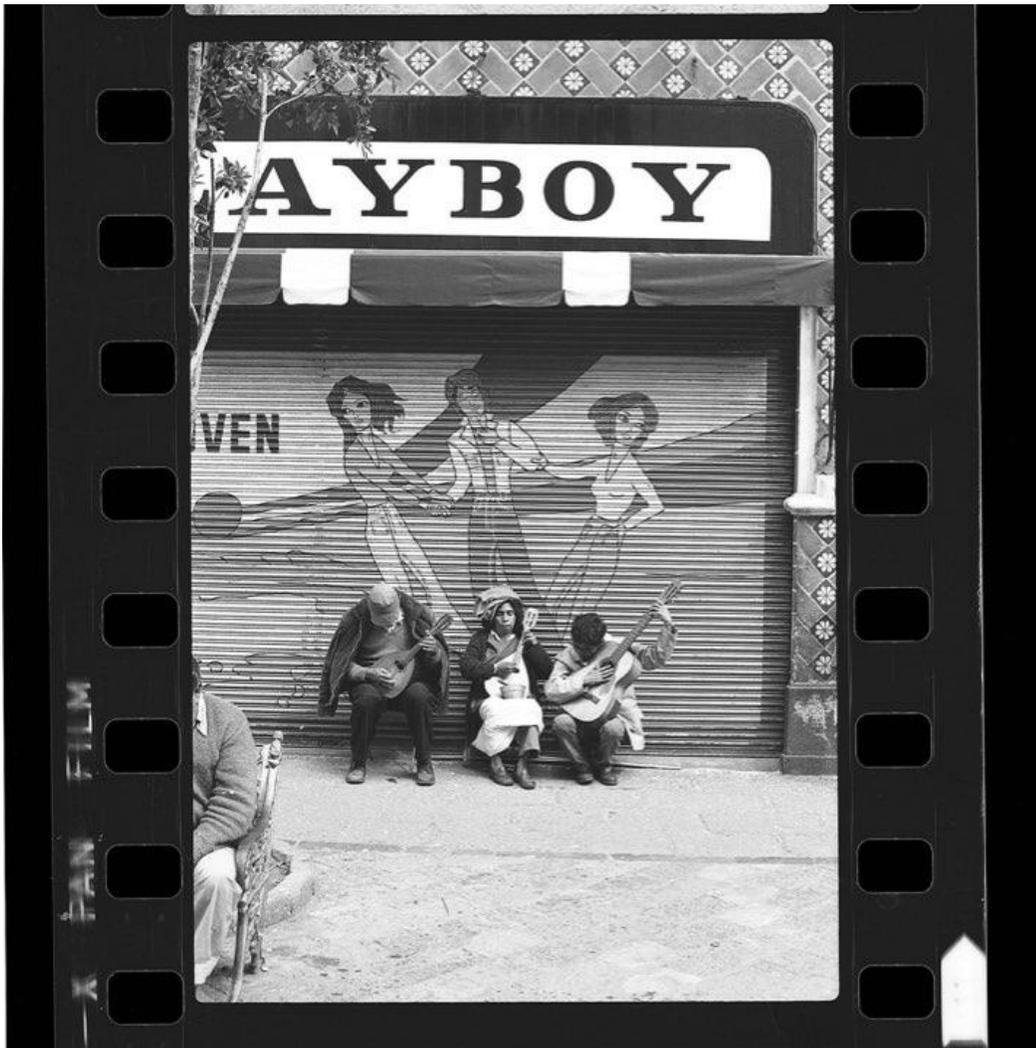


Imagen 93. Músicos ambulantes que desarrollaban su jornada en la calle 5 de Mayo del centro histórico de la ciudad de Puebla. Puebla, por Marco Antonio Cruz, 1987.



Imagen 94. Ciego mendicante de la ciudad de Puebla que utilizaba un letrero para pedir caridad. Pasaje El Parían, centro histórico de Puebla, Puebla, por Marco Antonio Cruz, 1992.

En esta parte del archivo destacan, además, las experimentaciones estéticas que Marco Antonio Cruz llevó a cabo al utilizar una cámara *Holga* [imágenes 95 y 96]. Este mismo recurso poético lo emplearía más adelante en la ciudad de Mérida, Yucatán.



Imagen 95. Imágenes de ciegos mendicantes captadas con una cámara *Holga*. Centro Histórico de la ciudad de Puebla Puebla, por Marco Antonio Cruz, 2003.



Imagen 96. Detalle de hoja de contacto con imágenes de ciegos mendicantes captadas con una cámara *Holga*. Centro Histórico de la ciudad de Puebla, Puebla, por Marco Antonio Cruz, 2003.

En el año 2000, Marco Antonio Cruz se trasladó a una comunidad lejana del estado de San Luis Potosí para fotografiar al "sanador" José Encarnación Gámez Hernández, de 84 años de edad. Él se ganaba la vida haciendo limpias. Don Chonito, que contrajo viruela en una epidemia de 1940, y como consecuencia perdió la vista, vivía en la comunidad El Leoncito, del municipio de Villa Hidalgo. Seis películas blanco y negro de 35 mm nos permiten presenciar algunas sesiones en las que Don Chonito efectuaba sus limpias [imágenes 97, 98 y 99]. El rito de sanación y "purificación del alma" consistía en rezar y tocar la cabeza de sus pacientes con el fin de percibir los males que les aquejaban. En esas imágenes, observamos la importancia del tacto en la vida de este invidente sanador, cuya historia nos remite a los mitos de los ciegos con poderes sobrenaturales.



Imagen 97. Retrato del señor José Encarnación Gámez Hernández, sanador y autoridad espiritual. Comunidad El Leoncito, municipio de Villa Hidalgo. San Luis Potosí, 2000.



Imagen 98. Retrato del señor José Encarnación Gámez Hernández, sanador y autoridad espiritual. Comunidad El Leoncito, municipio de Villa Hidalgo. San Luis Potosí, por Marco Antonio Cruz, 2000.



Imagen 99. Retrato del señor José Encarnación Gámez Hernández, sanador y autoridad espiritual. Comunidad El Leoncito, municipio de Villa Hidalgo. San Luis Potosí, por Marco Antonio Cruz, 2000.

Por otra parte, en las fotografías que Marco Cruz realizó en el estado de Veracruz en octubre de 1998 [imágenes 100 a 103], encontramos un vínculo con aquellas imágenes elaboradas en el Centro de Atención Múltiple No. 50 de la SEP y en el Instituto Nacional para la Rehabilitación de Niños Ciegos y Débiles Visuales de la ciudad de México, donde su centro de interés recayó en los niños invidentes. El fotógrafo visitó la Escuela para Débiles Visuales y Ciegos de Xalapa Alejandro Meza, donde retrató las actividades académicas de los entonces niños Saraí Landa Campos, Pedro Montaña Ramírez, Carlos Noe Murrieta Ramírez y Mario Morales Velázquez. En una de esas fotografías apreciamos a la pequeña Saraí, de 6 años de edad, mostrando a un interlocutor, que no alcanzamos a observar, el dibujo de un conejo y un sol, que elaboró con un bastidor espacial diseñado y fabricado por el carpintero de la escuela [imagen 100].



Imagen 100. Retrato de la niña Saraí Landa Campos, mientras sostenía un dibujo de un conejo y el sol, realizado con un bastidor diseñado por el carpintero de la Escuela para Débiles Visuales y Ciegos, "Alejandro Meza". Xalapa, Veracruz, por Marco Antonio Cruz, 1998.

Otras historias, como las de Valerio Hernández de Gante (padre de dos hijos y estudiante de panadería del Centro de Capacitación y Educación Especial (CECADEE), dependiente de la Secretaría de Educación y Cultura del gobierno de Veracruz, [imágenes 102 y 103], y Juan Ángel Hernández Rivera y Adolfo Palma (estudiantes de música del IVEC) [imagen 104], fueron de especial interés para Marco Cruz, quien documentó las actividades de estos personajes en 4 películas de 35 mm. De nueva cuenta, Marco desarrolló una aproximación empática hacia la vida "activa" de los

invidentes con el fin de representarlos como sujetos que, pese a la discapacidad visual, eran podían desempeñar distintos trabajos en los que el sentido de la vista no era primordial.



Imagen 101. Retrato del señor Valerio Hernández de Gante, estudiante de panadería del Centro de Capacitación y Educación Especial (CECADEE). Veracruz, Veracruz, por Marco Antonio Cruz, 1999.



Imagen 102. Retrato del señor Valerio Hernández de Gante, estudiante de panadería del Centro de Capacitación y Educación Especial (CECADEE). Veracruz, Veracruz, por Marco Antonio Cruz, 1999.



Imagen 103. Juan Ángel Fernández Rivera y Adolfo Palma, estudiantes de música del IVEC. Veracruz, Veracruz, por Marco Antonio Cruz, 1999.

El último sobre del *Ensayo sobre Ciegos*, rotulado con el título “Yucatán”, contiene 4 películas fotográficas: dos en formato 6x6, utilizadas en cámara Holga, y dos en formato 35mm para cámara panorámica [imágenes 104 a 106]. En las imágenes con Holga, observamos de nueva cuenta la experimentación estética que resulta de la misma complejidad de la cámara. De esta manera, podemos apreciar fotografías "desafocadas" que son producto de las distorsiones usuales de este artefacto elaborado en plástico y con serias limitaciones técnicas, pero cuyas imágenes fuera de lo común son del agrado de quienes gustan de experimentar con artefactos alternativos [imagen 105].



Imagen 104. Ciegos mendicantes en la ciudad de Mérida, por Marco Antonio Cruz, 2003.



Imagen 105. Ciegos mendicantes en la ciudad de Mérida, por Marco Antonio Cruz, 2003.



Imagen 106. Ciegos mendicantes en la ciudad de Mérida, por Marco Antonio Cruz, 2003.

Otra fotografía que llama poderosamente la atención es aquella en la que Marco Antonio Cruz retrató a un invidente cercano a un escaparate donde se exhibía ropa, junto a un letrero en el que destaca una figura navideña [imagen 107]. Esta imagen se vincula iconográficamente con aquellas que realizara el propio Marco Cruz en la ciudad de México. Asimismo, en las imágenes elaboradas con la Hasselblad panorámica de 35 mm en el centro de la ciudad de Mérida, observamos también cierta experimentación estética debido al mismo formato del artefacto [imágenes 105 y 106].



Imagen 107. Ciegos mendicantes en la ciudad de Mérida, por Marco Antonio Cruz, 2003.

Sobre la representación del ciego contenida en estas imágenes, debemos destacar que se ajusta al discurso de la victimización, retórica en la cual el ciego es visto como un indigente que, para sobrevivir, precisa de la caridad y de la lástima del otro. Los ciegos de la ciudad de Mérida de este ensayo son limosneros y menesterosos que rodean la catedral y su pasaje histórico. El encuadre utilizado por Marco Antonio Cruz y el formato de película contextualizan al invidente en un entorno urbano rodeado de gente con prisa, indiferente a su discapacidad física y a su exclusión social. El fotógrafo utilizó el recurso de figura-fondo, donde en primer plano aparece el ciego rodeado de piernas que no detienen su andar [imagen 105].

### 3.4 Meditaciones sobre el *Ensayo sobre ciegos*

Una primera revisión del archivo *Ensayo sobre ciegos* nos deja la impresión de un sujeto obsesionado con el tema. Ello no sólo por el tiempo y la cantidad de años que invirtió en el desarrollo del mismo, sino por la búsqueda de las historias y las imágenes que pudieran representar solidamente sus ideas respecto a la ceguera en México. Esta obsesión se observa también en la experimentaciones discursivas y

técnicas llevadas a cabo. Habría sido muy fácil limitar el ensayo a los ciegos de la ciudad de México y de algunos municipios cercanos; sin embargo, Marco Antonio Cruz no dudó en proseguir con su investigación sin importar lo apartado de los lugares a los que debía acudir con tal de capturar una historia en imágenes. Esto habla de su compromiso como ensayista. Su propio archivo nos revela la visita a 16 entidades de la república mexicana y a sitios tan apartados, como aquellos donde vivían los refugiados guatemaltecos, o a la comunidad El Leoncito, del municipio de Villa Hidalgo, San Luis Potosí, lugar donde residía el señor José Encarnación Gámez Hernández, conocido como Don Chonito.

Al revisar el archivo notamos la ausencia de las llamadas hojas de contacto, en las que se podía apreciar cada uno de los 12 o 36 fotogramas que formaban parte de una película fotográfica de 120 o 35 milímetros, respectivamente. Es decir, Marco Antonio Cruz se acostumbró a revisar los fotogramas en las llamadas camas de luz por lo que no imprimía las llamadas hojas de contacto. De tal manera, el archivo está integrado únicamente por negativos en 35 y en 120 milímetros de película en blanco y negro. En ellos es posible apreciar el método de trabajo de Marco Antonio Cruz. Destacan las secuencias gráficas que dan cuenta de una búsqueda compositiva, es decir, a través de los fotogramas se advierte una exploración iconográfica. Marco Cruz perseguía los mejores ángulos y encuadres, y recurrió a las tomas en picada o contrapicada, a la fragmentación de los cuerpos, incluyó también líneas diagonales y horizontales, así como el uso de contrastes tonales. Todos estos son recursos que permiten guiar la mirada del espectador. Esto es un indicativo de la propia obsesión del autor por capturar una imagen perfecta desde el mismo visor de la cámara.

Las experimentaciones discursivas observadas en este archivo son producto también de experimentaciones técnicas llevadas a cabo por el propio fotógrafo. Entre ellas destacan el recurso de la baja velocidad de obturación para generar movimiento y dinámica en una imagen fija, como en el caso de algunas imágenes elaboradas en las instalaciones del Sistema de Transporte Colectivo. Incluía y usaba, además, ciertos aditamentos ajenos al oficio, como la pecera utilizada para fotografiar las hidroterapias para niños ciegos y débiles visuales del DIF. Es decir, muchas de estas imágenes se distinguen por su iconografía, por la composición presente, y por el recurso de figura-fondo en el que se destaca al sujeto y se busca incluir el contexto en el que se inscribe el personaje central de la fotografía.

Cabe destacar que el tipo de experimentaciones estéticas llevadas a cabo por Marco Antonio Cruz rompen con la ortodoxia de la fotografía de prensa, la cual busca una imagen clara y sencilla, y un discurso cuya lectura no provoque confusión en el lector. El autor experimentó con cámaras cuyo formato y estética no se ajusta a las demandas de la actividad periodística, como en el caso de las cámaras de formato medio marca *Holga* o *Hasselblad*.

La representación del ciego y la ceguera contenida en algunos fotogramas de este archivo abarca en parte la retórica clásica sobre el tema. Presenta vasos comunicantes con algunas construcciones culturales bajo las cuales se ha reconfigurado a la figura del ciego como una otredad incomprensible, ajena y misteriosa. En estos fotogramas, los invidentes se ajustan también a las construcciones culturales derivadas de las reflexiones de John Locke, Denis Diderot y Oliver Sacks, reconfiguración en la cual los ciegos son representados como sujetos activos, inteligentes, astutos, que sonríen, que estudian, que asisten a terapias, que protestan en las calles, que ejercen el arte de la curación, que escuchan la radio, que juegan, que poseen habilidades como la curación espiritual o como la interpretación de la música. Algunos de los invidentes que forman parte de este archivo fueron captados en escenarios oníricos donde la vegetación y el cielo contrastan con la incapacidad visual del sujeto representado. En cierta medida, la inclusión de personas cercanas al ciego en estas imágenes atenúa la soledad que es la ceguera.

Este tipo de fotografías marcan una gran diferencia en la historia de la representación del invidente, al que se le ha juzgado o victimizado en la mayor parte de las ocasiones.<sup>199</sup> Lo anterior nos permite argumentar que en este trabajo, Marco Antonio Cruz no se limitó a un registro instrumental o prosaico de sus sujetos. Es decir, no podemos constreñirlo bajo las premisas del testimonio periodístico o del documento de carácter científico, ya que las fotografías contenidas en éste son el resultado del proceso de construcción de una *poiesis*, de una facultad de crear, producir e inventar, donde lo estético se observa en las composiciones, en la empatía que buscaba con sus sujetos, y en la nobleza y dignidad con que los representó.

Al no depender de la agenda informativa coyuntural, ni de la política editorial ni de los compromisos políticos de las empresas periodísticas en el desarrollo de este amplio archivo, considero que Marco Antonio Cruz contó con una mayor libertad temática y creativa para desarrollar este gran archivo sobre la ceguera en México. Lo anterior le permitió al propio Marco Cruz, a Pablo Ortiz Monasterio y a Alfonso Morales, seleccionar cierta cantidad de fotografías con el fin de armar un fotolibro intitulado *Habitar la oscuridad*, tema de nuestro próximo capítulo.

---

<sup>199</sup> Moshe Barash afirma que "en el pasado, la figura del ciego oscilaba entre el mendigo de clase baja, el cual se asociaba con el pecado y la culpa, y el adivino o cantor mítico, que se creía poseía dones sobrenaturales." Véase Moshe Barash, *La ceguera. Historia de una imagen mental* (Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2003).

## IV

### Poéticas sobre la ceguera. El caso de *Habitar la oscuridad*



Imagen 1. Camisa del fotolibro *Habitar la oscuridad* (2011).

En la introducción de la obra *El fotolibro. De Talbot a Ruscha y más allá*, en la que se estudia el uso de la imagen fotográfica en algunas publicaciones históricas que datan del lejano 1846 –año en que William Fox Talbot publicó *El lápiz de la naturaleza*–, pasando por libros memorables para la historia de la fotografía como *Los indios norteamericanos* de Edward Curtis, el mítico *Ahora celebremos a los hombres famosos* de James Agee y Walker Evans, o las *26 estaciones de gasolina de la Ruta 66* de Edward Ruscha, entre muchos otros más, Patrizia Di Bello lleva a cabo la

siguiente afirmación: “la casa principal de la fotografía es el libro”.<sup>200</sup> En la obra mencionada, Di Bello resalta la cualidad del fotolibro como un trabajo colaborativo mediante el cual se construye una narrativa particular. “Todo libro es una narración”<sup>201</sup>, confirma Horacio Fernández en su investigación sobre el fotolibro latinoamericano, y en cada narrativa se configura un sentido mediante la combinación de imágenes y palabras. En el caso de muchos fotolibros, la narrativa depende exclusivamente de las imágenes y de la interacción que surge de las mismas.

Por su parte, Pablo Ortiz Monasterio, uno de los editores de fotolibros más reconocido de Iberoamérica y sin duda uno de los que más ha contribuido al desarrollo de estas publicaciones en México, afirma que “la publicación en la que una fotografía trabaja mejor es el libro”<sup>202</sup>, puesto que un libro es más portable y “democrático”. El también fotógrafo reconoce estar influenciado por el lenguaje visual o por la narrativa “que se ha desarrollado a través de la televisión y el cine” al momento de elaborar los fotolibros”.<sup>203</sup>

De tal manera, se debe entender al fotolibro no sólo como una simple reunión de imágenes para ilustrar un texto, sino como una obra que “muestra coherencia e intención en el diseño.”<sup>204</sup> Es decir, podemos considerar al fotolibro como un artefacto en el que se reúnen distintos elementos para crear distintos sentidos y como una obra en la que se puede apreciar una atmósfera envolvente que es producto de la experimentación y la imaginación de un fotógrafo y de un editor, indudablemente.

Un fotolibro es, sobre todo, una obra en la que hay un predominio de la imagen sobre la palabra, un artefacto en el que las fotografías no se utilizan solamente para ilustrar o dotar de veracidad a un discurso textual. Por el contrario, un fotolibro es aquel artefacto en el que la fotografía cobra un rol protagónico y en el que se muestra la “agencia del fotógrafo, de un editor o incluso de un equipo editorial” para crear una narrativa.<sup>205</sup> Inclusive, José Antonio Rodríguez reconoce

---

<sup>200</sup> Patrizia Di Bello, *The Photobook: From Tabolt to Ruscha and Beyond* (Nueva York: I.B. Tauris & Cold. LTD, 2012), Kindle edition.

<sup>201</sup> Horacio Fernández, *El fotolibro latinoamericano* (China: Editorial RM, 2011).

<sup>202</sup> Esther Parada “Pablo Ortiz Monasterio (from interviews at his home and studio, Tlalpan, México City. From July 13 to 21, 1987)”. En *Aperture Latin American Photography*. Winter, 1987, Number One Hundred Nine.

<sup>203</sup> De acuerdo con Ortiz Monasterio, “con la TV hemos aprendido a leer la imagen visual”, en Esther Parada, *ibid.*

<sup>204</sup> Di Bello, *op.cit.*

<sup>205</sup> *Ibid.*

que el libro es para la fotografía “el gran medio contra la fugacidad de las exposiciones”.<sup>206</sup> Tal es la importancia del libro fotográfico, artefacto de memoria histórica, de permanencia y de creación estética.

*Habitar la oscuridad*, objeto de estudio de esta investigación, es un fotolibro que nos introduce al complejo universo de la ceguera en México. La edición final de este fotolibro, responsabilidad de Pablo Ortiz Monasterio<sup>207</sup> y Alfonso Morales, ofrece al espectador una reconfiguración estética sobre el ciego y la ceguera gracias a una sugerente narrativa que da como resultado una atmósfera envolvente producto de varios factores: la fuerza expresiva de las imágenes seleccionadas, la puesta en página de las fotografías y la narrativa poética que surge gracias a la creatividad de los editores. Además, el diseño editorial va imprimiendo en este artefacto una atmósfera que afecta el estado de ánimo del espectador. De acuerdo con Gernot Böhme, las atmósferas como expresiones propias del discurso estético son evidentemente experimentadas o vividas en cuerpo presente con relación a personas, cosas o espacios,<sup>208</sup> y esto se puede apreciar en gran parte de la narrativa de esta obra editorial

Para sostener lo anterior, en este capítulo estudiaré la creación de este fotolibro, la narrativa creada a partir de la edición y la compaginación de las imágenes, así como las distintas poéticas que se desarrollan a lo largo de este artefacto estético. Asimismo, con el fin de desentrañar la retórica y la estética contenida en estas fotografías, llevo a cabo una interpretación efrástica de las imágenes. En primer lugar, realizo un estudio del libro, abordo su historia, hago una descripción de este artefacto sobre la ceguera, su diseño, su materialidad, su contenido y la puesta en página de las imágenes. Posteriormente, elaboro una interpretación efrástica de las fotografías, apoyando mi lectura en las distintas retóricas que han normado la representación del ciego y la ceguera.

---

<sup>206</sup> José Antonio Rodríguez “Leer los libros”. En *Fondo de Cultura Económica* (miércoles 11 de noviembre de 2009 [recuperado el 9 de octubre de 2014]).

[http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id\\_desplegado=30469](http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=30469)

<sup>207</sup> Es preciso destacar que Pablo Ortiz Monasterio cuenta con una gran experiencia en la edición de libros fotográficos. En su momento editó 20 libros en la colección *Río de Luz*, del Fondo de Cultura Económica (FCE) y 15 números de la revista *Luna Córnea* del Centro de la Imagen (CI), además de siete números para *México Indígena*. Por su parte, Alfonso Morales es también reconocido por su labor editorial; actualmente está a cargo de la edición de *Luna Córnea*.

<sup>208</sup> Gernot Böhme “Atmosphere as the Fundamental Concept or a New Aesthetics”. En *Thesis Eleven* [recuperado el 9 de octubre de 2015]. <http://desteceres.com/boehme.pdf>

## 4.1 La gestación del fotolibro sobre la ceguera

La gestación de *Habitar la oscuridad* requirió de un gran periodo de tiempo por parte del fotógrafo y los editores. Al principio, Mariana Yampolsky participó en una primera selección de imágenes al lado del propio Marco Antonio Cruz. Dicho trabajo finalizó con una primera maquetación. Por diversos motivos, la autora de *Tlacotalpan* no pudo continuar con el proyecto. Años más tarde, el propio Marco Antonio invitó a Pablo Ortiz Monasterio para que asumiera la responsabilidad del proyecto que dejó inconcluso Yampolsky.

Ortiz Monasterio, quien fuera editor de la colección *Río de Luz*, serie del Fondo de Cultura Económica (FCE), aceptó participar en la edición y, junto con Alfonso Morales, asumió la responsabilidad de seleccionar y compaginar las distintas imágenes en positivo que el propio Marco Antonio les iba entregando con periodicidad. En entrevista concedida en las instalaciones del Centro de la Imagen, Marco Antonio Cruz confirmó que tanto él como Ortiz Monasterio y Alfonso Morales solían reunirse en la casa de este último para afinar los detalles editoriales de *Habitar la oscuridad*. “Fue una reunión de talentos.”<sup>209</sup>

La edición final de *Habitar la oscuridad* es producto de una cuidadosa selección de 105 fotografías. Esas imágenes están impregnadas con el aura de lo documental, es decir, son consideradas como documentos visuales de carácter histórico captadas en un tiempo y un espacio precisos. Esos documentos visuales forman parte de un archivo sobre el tema de la ceguera que lleva como título *Ensayo sobre ciegos*. En este complejo archivo, que contiene un total de 12 mil fotogramas aproximadamente, se resguarda un trabajo de más de 20 años. Algunos de estos fotogramas han formado parte de trabajos periodísticos<sup>210</sup> y una selección de ellos dio forma a este fotolibro sobre la ceguera en México.

La posterior edición y la compaginación de las fotografías dieron como resultado un artefacto en el que se reconfiguró estéticamente al ciego y la ceguera. Éste fue producto de un trabajo colaborativo y de una fabricación sensible entre el editor y el fotógrafo. A pesar de que estas imágenes son consideradas y utilizadas como documentos visuales, ello no impide que sean valoradas también como artefactos estéticos. En esto radica la multidimensionalidad de la imagen

---

<sup>209</sup> Marco Antonio Cruz, entrevistado por Arturo Ávila Cano. Centro de la Imagen, ciudad de México, Marzo de 2015.

<sup>210</sup> Véase Blanca Ruiz “De los ciegos, la luz. Los sueños, la vida, la sociedad, el amor”. *Macrópolis*, número 29., septiembre de 1992, y José Antonio Forzán “De trampas y cegueras”. *EQUIS. Cultura y Sociedad*. número 29., septiembre de 2000.

fotográfica, concepto acuñado por la investigadora Parvati Nair.<sup>211</sup> En este sentido, el trabajo es el resultado de un proceso poético, entendido como la facultad para confeccionar algo concreto y material.

En la edición final, indudablemente se aprecia la agencia del editor, quien contó con total libertad para imprimir un sentido estético a la representación del ciego y la ceguera. Mediante la experimentación con fotografías que han sido valoradas únicamente por su función documental, Ortiz Monasterio creó una narración poética sobre la ceguera. Como tal, la estética presente en este fotolibro es producto de un trabajo coautoral en el que fueron fundamentales la experimentación y la imaginación del fotógrafo, de los editores y del diseñador. Las fotografías en blanco y negro, elaboradas por Marco Antonio Cruz, la edición final del fotolibro, producto del trabajo de Pablo Ortiz Monasterio y Alfonso Morales, el texto del narrador y poeta Jorge Fernández Granados, dieron como resultado un artefacto estético sobre los “distintos niveles de visualidad”, de acuerdo con Ortiz Monasterio.<sup>213</sup>

*Habitar la oscuridad* fue publicado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Centro Nacional de las Artes y el Centro de la Imagen. Es importante subrayar que en la edición de esta obra, de 160 páginas con un tiraje de 1000 ejemplares, se desea destacar la importancia e independencia de las imágenes fotográficas respecto a la palabra escrita, ya que ninguna de las 104 fotografías está sujeta a un anclaje textual. Así, en este libro no hay un índice que oriente la lectura. De esta manera, en este ensayo las fotografías cobran un rol protagónico. Sin embargo, el lector que desee encontrar información sobre el tema, los lugares y los sujetos retratados, puede apoyarse en el texto escrito por Jorge Fernández Granados y en los datos del índice ilustrado que se encuentra al final del libro.

La edición de esta obra presenta algunas semejanzas con otros libros que ha coordinado y editado el propio Marco Antonio Cruz, como *Fotografía de prensa en México. 40 reporteros gráficos (1992)* –en la que buscó continuar el legado que dejara la obra *El poder de la imagen y la imagen del poder. Fotografías de prensa del porfiriato a la época actual* que editó la Universidad Autónoma de Chapingo en 1985– y *Cafetaleros (1996)*, libro en el que el fotógrafo retrató la dura vida de los jornaleros en las fincas de Chiapas. En el diseño y la edición de estos libros, la fotografía ocupa un espacio protagónico y guarda su independencia con respecto a los ensayos y a los pies de fotos que se incluyeron en ambas obras. Sin embargo, en la edición y el diseño de un fotolibro como *Habitar la oscuridad*, producto de un

---

<sup>211</sup> El concepto de multidimensionalidad es utilizado por Parvati Nair para dar cuenta de que la fotografía no es una imagen estática sino que es resultado de un acto dinámico y complejo en el que se le dan diversos usos. En Parvati, *op. cit.*

<sup>213</sup> Pablo Ortiz Monasterio, entrevistado por Arturo Ávila Cano. Estudio del editor, ciudad de México, noviembre de 2015.

trabajo de coautoría, se aprecia además una impronta estética que es difícil observar en otras obras.

#### 4.1.2 El diseño de *Habitar la oscuridad*

*Habitar la oscuridad* es un libro fotográfico con una edición de lujo en pasta dura. El diseño corrió a cargo del estudio *Frutas y verduras* de Diego Mier y Terán. Tiene una camisa o sobreportada de papel ligero en el que resaltan los siguientes elementos: en la parte frontal, una fotografía en escala de grises relativa al tema de la ceguera que la mitad superior de la sobreportada. En la mitad inferior, en fondo negro, sobresalen el título de la obra, realizado en relieve, y el nombre del autor en color blanco y con una tipografía más pequeña (imágenes 1 y 2).



Imagen 2. Camisa frontal del libro.



Imagen 3. Detalle de la camisa frontal en la que se aprecia el título en relieve.

La contraportada de la camisa, en fondo negro, tiene un extracto del texto de Jorge Fernández Granados. Éste presenta un difuminado en tonos grises y a medida que avanzan las líneas, las palabras van cobrando nitidez y sentido gracias al tono blanco de la tipografía. Al parecer, mediante el uso de distintas tonalidades, que van del gris al blanco, hay una intención de los editores para que el lector vaya envolviéndose en una atmósfera cargada de metáforas sobre la ceguera. El diseñador de este fotolibro decidió utilizar una paleta de colores en escala de grises, situación que permite un juego visual en el que resaltan las hojas de cortesía, las fotografías en blanco y negro y los contratextos (imagen 4).



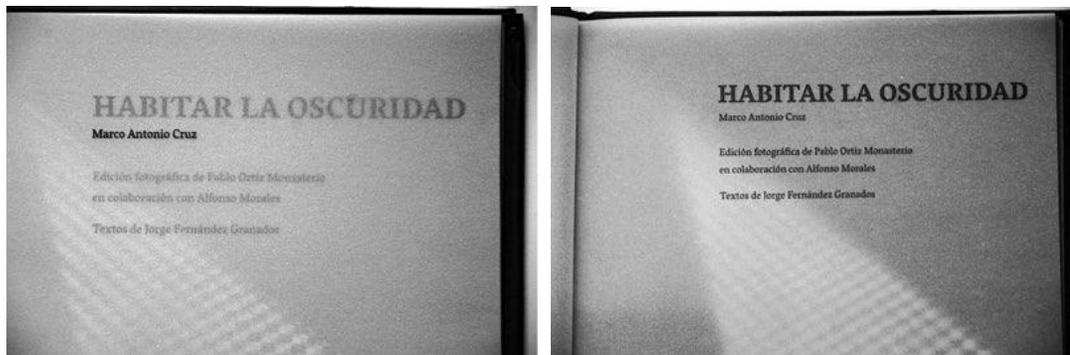
Imagen 4. Camisa de la contraportada del fotolibro *Habitat la oscuridad*.

En las primeras páginas del fotolibro sobre los “distintos niveles de visualidad”, se nota la ausencia de un índice que oriente al lector. Sin embargo, es posible encontrar distintas páginas de cortesía y poemas breves o haikus, que cumplen con la función de dividir la narrativa en cinco distintos conjuntos temáticos o secciones. Entre ellos destacan:

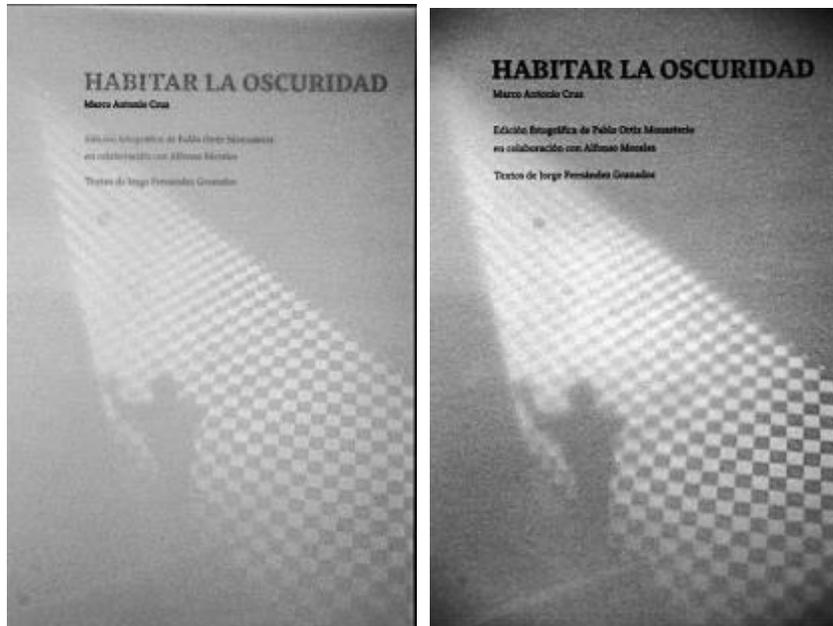
- 1) **Ceguera y juegos de perspectiva en la Escuela Nacional de Ciegos.** Vinculadas a la estética del grabador y litógrafo holandés Maurits Cornelis Escher, en estas imágenes Marco Antonio Cruz llevó a cabo experimentaciones visuales gracias a la arquitectura de la Escuela Nacional de Ciegos. Esta situación fue aprovechada por los editores para crear una poética a partir de los juegos geométricos del sitio mencionado [15 fotografías].
- 2) **Ceguera en México.** Imágenes que nos enfrenta con la dura situación que atraviesan distintos grupos de invidentes en nuestro país [19 fotografías].
- 3) **Infancia y Ceguera.** Precedidas por un Haiku del poeta Jorge Fernández Granados, esta poética nos introduce al universo de los infantes y adolescentes ciegos [23 fotografías].

- 4) **Ceguera y pobreza en el campo.** Una relación “cercana a la barbarie”<sup>214</sup>. Esta poética, precedida también por una página de cortesía y otro haiku de Fernández Granados, nos aproxima a un mundo que pasa desapercibido para la mayor parte de las personas que habitamos entornos urbanos. La ceguera, la pobreza, la injusticia, el olvido, constituyen una fatalidad que tiene lugar en los sitios más apartados de la república mexicana [21 fotografías].
- 5) **Ceguera, tacto y desarrollo de otros sentidos.** En esta poética, el editor reunió imágenes que dan cuenta de las experiencias sensoriales de los ciegos por medio del tacto y las habilidades que desarrollan a pesar de la discapacidad visual (21 fotografías).

Al comenzar el recorrido por este fotolibro, nos encontramos con cuatro páginas de cortesía en papel albanene. Este tipo de material sólo se utiliza en ediciones de lujo. La primera está en blanco; la segunda contiene el nombre del fotógrafo en una tipografía pequeña; en la tercera hoja se nos presenta, con marcadas diferencias en el tamaño de la tipografía, el título de la obra (con el tamaño de fuente más grande), el nombre del autor y el de los editores (con la fuente más pequeña). Todo esto representa un juego que los editores y el diseñador llevaron a cabo con la idea de que el lector se percatara de los distintos niveles de visualidad (imágenes 5 a 8).



Imágenes 5 y 6. Páginas de cortesía en papel albanene, en las que se resaltan el nombre del autor, el título de la obra, el nombre de los editores y por último la fotografía que da entrada a la narrativa, respectivamente.



Imágenes 7 y 8. Hojas de cortesía en papel albanene.

En la cuarta página de cortesía apreciamos la impresión de una de las fotografías que forman parte de este ensayo visual. Esta imagen fue impresa de nuevo en la página posterior, lo que permite crear un juego visual cuando pasamos dichas páginas (imagen 9).



Imagen. 9. Este juego visual se desarrolla con una misma fotografía. La imagen de la página izquierda fue impresa en papel albanene y su transparencia nos permite tener una especie de reflejo con la fotografía de la página derecha que fue impresa en papel cuché.

El uso de páginas de cortesía en este fotolibro es fundamental ya que, en primer lugar, nos permite descansar la vista y, en segundo, nos informan sobre una nueva sección o un nuevo conjunto de imágenes. El diseñador y los editores decidieron utilizar 24 hojas de cortesía a lo largo de este fotolibro. Tras estas primeras cuatro páginas comienza propiamente una de las poéticas que forma parte de esta narrativa sobre los distintos niveles de la visualidad.

## 4.2 Narrativa sobre la visualidad y poéticas sobre la ceguera

El primer conjunto de imágenes de *Habitar la oscuridad* ocupa las primeras 20 páginas del libro (15 fotografías en total). En la mayor parte de las fotografías elaboradas en el interior de la Escuela Nacional de Ciegos, se destaca la figura del invidente contra los fondos de figuras geométricas que forman parte de la arquitectura del mencionado lugar (imágenes 10 a 19). Al estar reuniendo y compaginando las imágenes, tanto los editores como el fotógrafo acordaron desarrollar un juego visual con las perspectivas y las figuras geométricas que destacaban en las imágenes. A este primer conjunto poético lo denominaron la “escalera de Escher”.

La mayor parte de estas fotografías, tomadas con película 35 milímetros, son de formato vertical (10) y solamente cinco son de formato apaisado. Fueron impresas a doble página, ocupando cinco páginas completas. Es importante destacar que las fotografías verticales fueron compaginadas para formar un juego visual gracias a los distintos tipos de líneas, perspectivas y tonalidades de grises.



Imagen 10.



Imagen 11.



Imagen 12.



Imagen 13.



Imagen 14.



Imagen 15.



Imagen 16.



Imagen 17.



Imagen 18.



Imagen 19.

Tras el primer conjunto de imágenes, encontramos una hoja de cortesía en color negro (página 21). Esta hoja interrumpe el curso narrativo y, posteriormente, el diseñador y los editores decidieron ubicar otra hoja en color blanco que contiene el título del ensayo de Jorge Fernández Granados. Dicho título fue elaborado en un tamaño de tipografía muy pequeño. De esta manera, hay una gran cantidad de espacio en blanco que en el campo del diseño se nombra como “contratexto”.

El ensayo de Fernández Granados ocupa 7 páginas. Para su publicación se optó por una tipografía cuyo tamaño se considera inusual (16 o 18 puntos). El contraste que resulta entre los distintos tamaños de tipografía se enmarca dentro de los distintos niveles de visualidad que desarrollaron los editores, el diseñador y el fotógrafo, con el fin de que el lector cuestionara su propia capacidad visual. Por ejemplo, el tamaño de la tipografía utilizado en el texto de Fernández Granados alude a las hojas que utilizan los oculistas para determinar la graduación de un sujeto cuyo nivel de visualidad demanda el uso de anteojos (imagen 20).

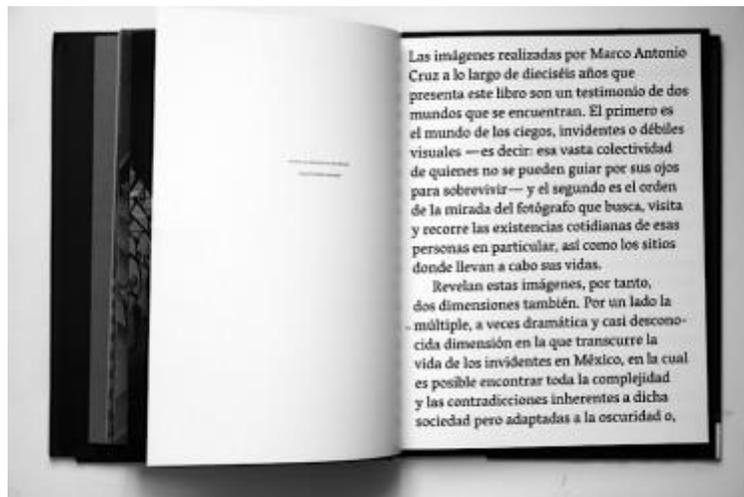


Imagen 20.

Al final del ensayo el lector encuentra otra hoja de cortesía en color blanco. Tras ella prosigue otro tipo de poética, cuya retórica se asemeja a las tarjetas de caridad utilizadas por las instituciones que procuraban atención a los ciegos.

#### 4.2.1 Ceguera en México

El siguiente conjunto de imágenes de *Habitar la oscuridad* (19 fotografías, páginas 30 a 53 del fotolibro) alude a la temática de la ceguera en México. Esto se advierte en el uso de los símbolos patrios y en los distintos escenarios plasmados en las

fotografías. Ello nos remite a la idea de la situación educativa, laboral y social de los ciegos en nuestro país (imágenes 21 a 32). De este conjunto de fotografías, 13 están en formato horizontal o apaisado y 6 en formato vertical. Cuatro de las fotografías apaisadas fueron publicadas a doble página; el resto fue utilizado para recrear similitudes iconográficas con otras imágenes.



Imagen 21.



Imagen 22.



Imagen 23.

En este discurso no sólo podemos apreciar el uso de distintos formatos de fotografía (35 milímetros, formato medio y formato 35 milímetros horizontal), sino también imágenes captadas con cámaras *Holga*, lo que da como resultado fotografías de carácter surrealista. También sobresalen experimentaciones estéticas que son producto de decisiones asumidas por el fotógrafo al momento de elegir una baja

velocidad de obturación con el fin de crear una sensación de movimiento en imágenes fijas (imagen 24).



Imagen 24.



Imagen 25.

En este conjunto también es posible apreciar juegos de figura-fondo en ciertas imágenes, como en el caso de las fotografías de los ciegos que se ganan la vida como músicos ambulantes. Este recurso, figura-fondo, le permite a Marco Antonio Cruz crear un contraste entre el primer plano, en el que se encuentran los invidentes, contra un fondo que demanda el sentido de la vista. Ejemplo de ello es la fotografía publicada en la página 39 del libro, donde la figura de dos ciegos en cuclillas destacan contra una fila de granaderos que se ubican segundo plano (imagen 25).

Tras nueve fotografías, otra hoja de cortesía interrumpe el recorrido visual; sin embargo, la imagen en formato vertical de un ciego mendicante de la ciudad de Puebla (imagen 26) nos invita a continuar con la poética aludida en esta fotografía. Esta se compone por 9 imágenes. En las páginas 42 y 43 los editores publicaron una fotografía de 35 milímetros en formato panorámico donde se aprecia la figura de un músico invidente que pide limosna en el atrio de la catedral de la ciudad de Mérida (imagen 26). Al elaborar esta imagen, Marco Antonio Cruz se concentró en el primer plano y utilizó una toma en picada, de esta manera el cuerpo de la gente que forma parte del segundo plano aparece de forma fragmentada. Posteriormente, los editores y el diseñador publicaron otra hoja de cortesía que obliga a concentrar nuestra mirada en la imagen del señor Rogelio Naranjo, aseador de calzado, cuya fotografía fue publicada en la página inmediata (imagen 28).



Imagen 26.



Imagen 27.

Esta narrativa –vinculada a la retórica del ciego mendicante– prosigue en las siguientes páginas (46 y 47). En ellas fueron ubicadas dos imágenes de músicos invidentes que para subsistir se ven en la necesidad de tocar algún instrumento en las calles de la ciudad de México. Posteriormente, publicaron en una doble página (48-49) una fotografía en formato horizontal (imagen 29).



Imagen 28.



Imagen 29.

La retórica del ciego mendicante continúa en las siguientes páginas del libro (50 y 51): aparecen dos fotografías más que fueron captadas en las instalaciones del Sistema de Transporte Colectivo (METRO) y finaliza con dos imágenes (páginas 52, 53) que el editor compaginó no sólo por sus afinidades retóricas, sino también por sus similitudes iconográficas y técnicas. En estas últimas, gracias a la técnica y al equipo empleado, el fotógrafo nos entrega dos imágenes alejadas de la ortodoxia documental. Ello debido al desenfoque y al movimiento captado con cámaras Holga, lo que imprime una atmósfera surrealista a las fotografías (imagen 32). En entrevista concedida en su estudio de la ciudad de México, Ortiz Monasterio afirmó que mediante el uso de estas imágenes, que son de las últimas fotografías que Marco Antonio Cruz elaboró para este ensayo, se trata de dar una idea al espectador sobre la visión de los débiles visuales.



Imagen 30.



Imagen 31.



Imagen 32.

Tras esta retórica, en las páginas 54 y 55 del libro observamos otras dos hojas de cortesía: la primera en blanco y la segunda con un haiku en tipografía pequeña. El gran espacio vacío da la idea de un diseño minimalista. El poema de Fernández Granados introduce una nueva narrativa, otra elaboración poética sobre la ceguera.

#### 4.2.2 Infancia y ceguera, la retórica de las tarjetas de caridad institucional

“Jugar a ver, jugar a ciegas, el que pone las reglas es el que también provoca las trampas...”. Este poema de Fernández Granados inicia una poética que se vincula la ceguera y la infancia. Esta sección abarca 30 páginas (56-86) y está constituida por

23 fotografías en distintos formatos. En ellas podemos apreciar a niños y jóvenes ciegos en distintas actividades académicas y lúdicas.

Las primeras cinco imágenes fueron captadas con una cámara de formato medio que Marco Antonio Cruz utilizó para retratar las hidroterapias de niños ciegos (imágenes 33, 34 y 35). Éstas tenían lugar en las instalaciones de la Alberca Olímpica de División del Norte y Churubusco. En estas imágenes se presenta un juego visual producto de la toma, ya que el fotógrafo decidió utilizar una pecera para captar el movimiento de los niños bajo el agua. Por esta razón, podemos observar un contraste entre el cuerpo sumergido y el cuerpo que sobresale del agua, y además una especie de ballet acuático. En estas fotografías también observamos que el autor eligió llevar a cabo tomas en las que fragmenta los cuerpos de los infantes, ello con el fin de destacar o hacer énfasis en ciertas partes.



Imagen 33.



Imagen 34.



Imagen 35.

Por otra parte, en *Infancia y ceguera* el fotógrafo también centró su atención en un grupo de niños que jugaba en los amplios jardines del Instituto Nacional para la Rehabilitación de Niños Ciegos y Débiles Visuales de la SEP. En las primeras dos fotografías se observan a unos infantes jugando con una llanta habilitada como columpio. Éstas fueron colocadas en las páginas 62 y 63 del libro por el editor Pablo Ortiz Monasterio con el fin de enfatizar el desarrollo y la secuencia de divertimento en el que estaban concentrados los niños. En estas fotografías, captadas con una cámara de formato medio, apreciamos tomas abiertas. El autor destacó las figuras del primer plano con el contexto que se aprecia al fondo. En la segunda imagen sobresale un barrido, producto del movimiento de los niños y de las decisiones del fotógrafo al momento de captar la imagen. En esta misma fotografía también apreciamos enfoque y nitidez, sobre todo, en el rostro del niño que está sobre la llanta. Esto es una muestra del dominio técnico de Marco Antonio Cruz. Algo importante a destacar en este discurso es el protagonismo de lo lúdico por encima de la discapacidad visual de los infantes. Si estas fotografías no estuvieran insertadas en un archivo sobre ciegos, sería muy difícil clasificar a estos niños como débiles visuales o invidentes (imágenes 36 y 37).



Imagen 36.



Imagen 37.

En las páginas subsecuentes del libro (64 y 65) el editor colocó dos fotografías que crean un interesante juego visual. Ambas imágenes son de formato horizontal y fueron captadas con una película de 35 milímetros. A primera vista, parece que estamos ante un juego de espejos : el grupo de niñas que platican plácidamente en el jardín, enmarcadas por las ramas de unos árboles, parece repetirse en la imagen de la página 65. Sin embargo, una mirada atenta nos permite apreciar que en la última fotografía aparece además la figura de un niño que no estaba en la primer imagen; por si fuera poco, la postura de la niña que permanece sentada también cambia (imagen 37).



Imagen 38.



Imagen 39.

Posteriormente, se encuentra una fotografía de formato vertical en la que sobresale un niño cuya debilidad visual le obliga a mirar un examen o ejercicio escolar a través de una lupa. El fotógrafo tomó esta imagen con un ángulo en picada para que nuestra mirada se concentre en el rostro y la actitud del infante, y en aquel material que observa con sumo interés (imagen 38). A esta fotografía le sigue una página de cortesía que interrumpe la narrativa, la cual continúa en las páginas 68 y 69 del libro. En éstas, el editor Ortiz Monasterio colocó otras dos imágenes que retratan las actividades académicas y lúdicas desarrolladas por los jóvenes y niños ciegos o débiles visuales. En la fotografía de la página 68, Marco Cruz tomó una fotografía en picada en la que observamos a tres jóvenes ciegos en un juego de pelota. En la otra imagen, un pequeño con debilidad visual acerca su rostro a un cuaderno para observar, deducimos, una tarea. Entre ambas imágenes se crea otro juego visual. Pareciera que aquel niño observa a través de sus anteojos las pequeñas figuras de aquellos jugadores de la página anterior.(imagen 39).



Imagen 40.



Imagen 41.

En las siguientes fotografías se destaca la relación que desarrollan los invidentes a través del reconocimiento corporal por medio del tacto. En dos imágenes en formato vertical captadas con un ángulo en picada, Marco Antonio Cruz nos invita a concentrar nuestra mirada en este método que tienen los ciegos para vincularse. En la primera fotografía, una mujer y un niño palpan sus respectivos cuellos. Las manos de ambos se tocan. En la imagen posterior, un grupo de niños desarrollan una charla en lo que parece ser el pasillo de una escuela. La imagen es peculiar : tres niños sentados escuchan atentos lo que un compañero les comenta, mientras éste se aferra del cuello de uno de ellos. Ambas fotografías nos remiten al afecto y a las relaciones que se establecen entre los invidentes (imagen 40).

En las páginas 72 y 73 del libro, Ortiz Monasterio colocó una fotografía en formato horizontal en la que destaca el movimiento de dos niñas que ríen en lo que parece ser un juego (imagen 41). Esta fotografía ocupa por completo ambas páginas. En ella se aprecia el recurso de figura-fondo para contextualizar a aquellas alumnas del Instituto Nacional para la Rehabilitación de Niños Ciegos y Débiles Visuales de la SEP.

Otro interesante juego visual se desarrolla con las fotografías de las páginas subsecuentes. Entre esas imágenes se establece una especie de diálogo. Mientras que la niña de la página derecha muestra un dibujo, el niño de la página anterior, parece observarla. Para estas páginas, el editor decidió dejar un espacio en blanco en la parte superior de las mismas, lo que obliga a dirigir nuestra mirada a las imágenes que se captaron con película en 35 milímetros (imagen 42).



Imagen 42.



Imagen 43.

Del mismo modo, en las páginas 76 y 77 del libro (imagen 43), se desarrolla otro interesante diálogo gracias a la iconografía presente en las imágenes que ocupan ese espacio editorial. En estas fotografías, Marco Antonio Cruz destaca las actividades físicas que llevan a cabo los jóvenes de la Escuela Nacional de Ciegos. El juego visual entre estas fotografías se desarrolla gracias a la postura corporal de los alumnos. Lo mismo sucede con la fotografía subsecuente (páginas 78 y 79 del libro, imagen 44), en la que el editor ubicó una imagen que ocupa el espacio de las dos páginas. En esta fotografía, de formato horizontal, Marco Antonio Cruz se concentró en el ejercicio llevado a cabo por seis estudiantes de la Nacional de Ciegos. La toma en picada obliga a concentrar nuestra mirada en las figuras, más que en el fondo.



Imagen 44.

Para las siguientes fotografías, el editor retomó las actividades académicas desarrolladas en la Nacional de Ciegos. En las páginas 80 y 81 del libro (imagen 45), ubicó una fotografía de formato horizontal en la que observamos el juego visual generado por el discurso iconográfico de la imagen, y por el diálogo con otra fotografía. El ángulo elegido por Marco Antonio Cruz da como resultado un juego de

figura-fondo y un ritmo en cuyo primer plano sobresale un estudiante de la Escuela Nacional de Ciegos. Éste sostiene entre sus manos un corazón de plástico. La imagen del alumno, su rostro y su mirada, nos conducen a las figuras de plástico que están inmediatamente dispuestas detrás de él. Sin embargo, Marco Cruz eligió un encuadre y un ángulo específicos para que pudiéramos apreciar el ritmo que se generaba con las distintas escalas de estas figuras y con ciertas partes de las mismas.



Imagen 45.



Imagen 46.

Para las páginas 82 y 83 del libro, el editor eligió otra fotografía horizontal. En esta imagen que ocupa ambas planas, sobresale la figura de una alumna de la Escuela Nacional de Ciegos. Ella está ubicada al centro de la composición y ocupa el espacio inferior del encuadre. En primer plano y algo recargado a la izquierda, el fotógrafo resaltó la figura de un esqueleto de plástico, sin embargo, el enfoque selectivo se hizo sobre la estudiante. La toma abierta nos permite apreciar la amplitud de aquel espacio en el que se desarrolló la clase y dimensionar la escala de la alumna con la figura del primer plano (imagen 46). El discurso de ambas imágenes se inscribe en las reflexiones de la ceguera, el tacto y la obtención de conocimiento.

Otra fotografía en formato horizontal ocupa las siguientes páginas del libro (84 y 85). En esta imagen resalta el contraste que se genera entre la luz natural que penetra por una ventana y la sombra en la que permanece un estudiante que se encuentra en el ángulo inferior de la composición. Este alumno recibe parte de esa luz incidental sobre el rostro y la cabeza. En esta fotografía el recurso de figura-fondo resalta las líneas que se generan con la entrada de la luz, la figura de una especie de maqueta en la que se representó el sistema solar y la cabeza del estudiante anónimo de la Nacional de Ciegos. (imagen 47).



Imagen 47.

Con la fotografía anterior concluye la temática de Infancia y ceguera. Posteriormente, dos hojas de cortesía en color blanco interrumpen la narrativa. En una de ellas, se lee el siguiente haiku:

*La ceguera y la pobreza son una pobreza sin fondo  
A la falta de justicia en la naturaleza  
se suma la falta de justicia entre la gente.  
La ceguera rural es muy poco distinta a la barbarie.*

Jorge Fernández Granados

#### 4.2.3 Ceguera y pobreza en el campo

Este conjunto de imágenes está formado por 20 fotografías. En esta narrativa el editor decidió incluir algunas imágenes cuyo contexto no nos remite a un entorno rural, sino a uno urbano. Estas son las últimas 5 fotografías y fueron publicadas entre las páginas 121 y 127 del libro. En toda esta sección, encontramos 10 fotografías horizontales que ocupan dos páginas cada una; las otras 10 imágenes son de formato vertical y ocupan una página de forma individual.

Un retrato en formato vertical abre la narrativa de la ceguera y el campo. En esta fotografía, la señora Manuela López Sántiz, indígena tzetal de 80 años de edad que quedó ciega por causa del tracoma, posó para la cámara de Marco Antonio Cruz. La señora Sántiz fue ubicada cerca de un sembradío. Su figura destaca en el primer plano. Está sentada en una silla de madera, sus ojos permanecen cerrados y su mano izquierda se apoya en el antebrazo derecho, formando una especie de triángulo; sus piernas, mientras, se cruzan para formar un triángulo invertido. Ella está enmarcada por algunas matas de maíz y un árbol solitario que aparecen en el segundo plano de esta fotografía (imagen 48).

Algunas fotografías de esta sección fueron captadas en distintos municipios del estado de Chiapas. En ellas apreciamos que Cruz López utilizó el recurso del paisaje para contextualizar a sus sujetos. Ejemplo de ello es la siguiente imagen en formato horizontal que ocupa dos páginas del libro. (90-91). Observamos la figura del niño Diego Sántiz López, quien estaba siendo diagnosticado. La pequeña figura del niño en primer plano y casi al centro de la composición contrasta con la inmensidad del paisaje a su espalda, el cual ocupa gran parte de la composición (imagen 49).

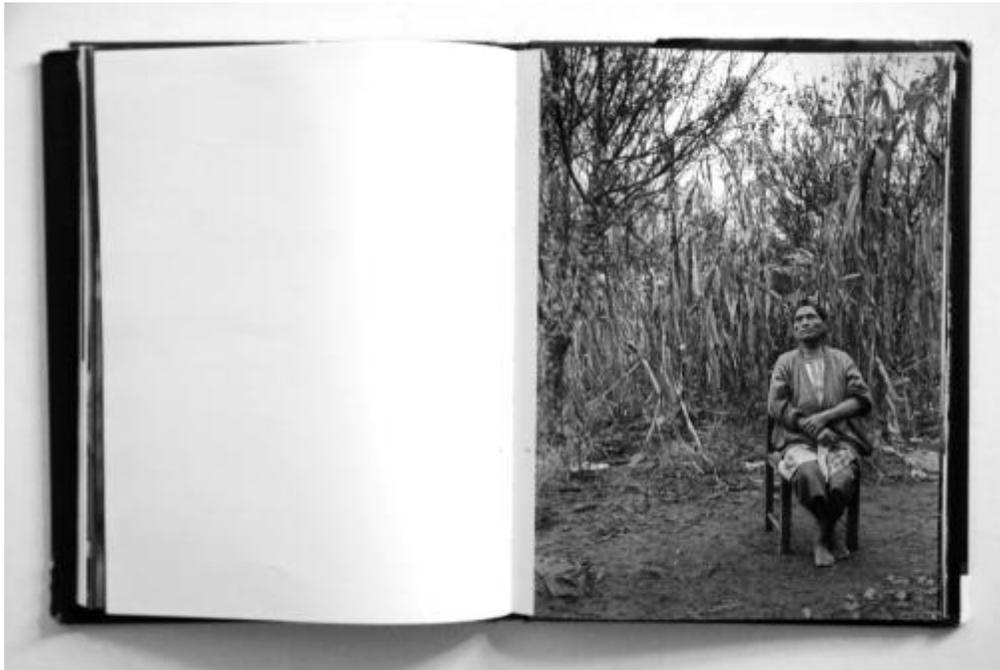


Imagen 48.



Imagen 49.



Imagen 50.

En la siguiente fotografía de formato horizontal y que también ocupa dos páginas del libro, sobresale una figura que ha estado ampliamente vinculada a la retórica del ciego y la ceguera: el lazarillo. En esta imagen, Marco Cruz retrató a un hombre ciego de mediana edad y a un niño que descansaban en el filo de una banqueta. El hombre sostenía un palo o una vara que ocupaba como bastón, su rostro parece mirar hacia abajo y no se percata del sol inclemente del cual se cubre su acompañante; ambos van descalzos. El formato de la imagen permite que cada uno de ellos ocupe una parte de cada página sin que el doblez del libro corte o fracture las figuras. En el segundo plano apreciamos una bolsa de yute y un costal recargados en una pared. El fondo austero permite que nuestra atención se centre en las figuras del primer plano (imagen 50).



Imagen 51.



Imagen 52.

Otra fotografía apaisada ocupa las siguientes dos páginas de *Habitar la oscuridad*. Seis niños tzetales aparecen en esta imagen, dos de ellos ocupan todo el espacio de la página derecha, mientras que tres niñas y un niño ligeramente desenfocados parecen esperar su turno para el diagnóstico de tracoma. En esta imagen apreciamos un interesante juego visual que se genera con el reflejo de uno de los niños de la página derecha, cuyo rostro parece recargarse sobre un espejo. El enfoque de esta fotografía se centró en los dos infantes que ocupan el primer plano

de la composición. De esta manera, nuestra atención se concentra en la parte derecha de la fotografía a causa de la nitidez y el juego de miradas creada a partir del reflejo de aquel pequeño (imagen 51).

Esta narrativa sobre la ceguera a través de fotografías y su puesta en página, continúa con otra imagen en formato horizontal. En ésta se recupera la figura del lazarillo. Observamos a dos hombres de mediana edad ayudando a Don Silvano Pérez López, anciano que trabajó toda su vida en una finca cafetalera de Chiapas, a incorporarse de su camastro. La figura frágil de Don Silvano, ciego por causa de la oncocercosis, contrasta con la juventud de las dos personas que le auxiliaban. La iconografía de esta imagen nos lleva a recordar la mítica historia del anciano Tobías, cuyos ojos fueron cegados por el estiércol de un pájaro pero cuya vista fue restaurada por intermediación del arcángel Rafael (imagen 52).



Imagen 53.

El editor de *Habitar la oscuridad* decidió incluir otra fotografía apaisada para las siguientes dos páginas. De nueva cuenta apreciamos la figura del lazarillo, que ocupa el segundo plano de la imagen, un niño solitario permanece en cuclillas. En el primer plano sobresale parte del cuerpo del señor Francisco Molina, habitante del ejido José María Morelos y Pavón, del municipio de Huixtla, Chiapas, quien quedó ciego a causa de la oncocercosis. La óptica utilizada por el fotógrafo –al parecer un lente angular– le permitió obtener una panorámica amplia que se centra en la figura del primer plano. El recorrido de nuestra mirada se concentra en la mano izquierda del señor Molina, que está apoyada en el mango de un bastón de madera; posteriormente, su rostro y sus ojos carentes de vista ocupan nuestra atención; finalmente, nuestra mirada se detiene en la figura del infante, quien parece aburrido o fastidiado. Ambos están enmarcados por algunas plantas y árboles que ocupan el fondo de la imagen, lo que nos permite volver a la narrativa del campo y la ceguera (imagen 53).



Imagen 54.

La siguiente imagen de esta singular narrativa nos introduce a la intimidad del hogar, una casa habitada por una pareja de ancianos que respondían a los nombres de Julia Sántiz López y Agustín López Gómez, ambos de 80 años de edad. Ella había quedado ciega a causa del tracoma. En esta fotografía horizontal que ocupa dos páginas del libro, observamos una escena que representó una dificultad técnica para el fotógrafo debido a la escasa iluminación y los haces de luz que se filtraban por las maderas de la improvisada cocina. La figura de la señora Sántiz destaca en el primer plano y en la parte derecha de la imagen. Ella permanece sentada, mientras a su espalda su esposo atiza una fogata, lo cual provoca que unas volutas de humo se esparcieran por la habitación. Latas, troncos y una botella de plástico se aprecian en el primer plano, en la parte inferior de la imagen. El rostro de la señora Julia Sántiz luce desolado (imagen 54).

En la siguiente página, el editor decidió ubicar dos fotografías en formato vertical. En la página de la izquierda (p. 101), observamos de nueva cuenta a la pareja formada por Julia Sántiz López y el señor Agustín López Gómez. Ambos ocupan el primer plano de esta imagen. Este retrato nos ofrece una escena con mejor iluminación y podemos mirar detenidamente el rostro de la señora Sántiz López, que parece reflejar una profunda tristeza. Vemos su piel enjuta, sus labios cerrados y los ojos cegados por el tracoma. Ella cubre su cabello con una mascada y viste un suéter algo gastado por el uso continuo. Era una mujer muy delgada. A su lado se encuentra el señor Agustín López, quien observa a su esposa mientras le toca delicadamente el hombro con la mano derecha; el señor parece a la expectativa de una petición. Él vestía un pantalón de pana y un saco de franela; llevaba además una especie de gorro en la cabeza. Al ver a estos ancianos viviendo solos, acompañándose y

procurándose, recordamos aquella frase en la que el poeta Jorge Fernández Granados afirmaba que la ceguera en el campo era una suerte de barbarie (imagen 55).



Imagen 55.

En la página derecha del libro [página 102] otras personas parecen mirar de lejos la tragedia de los señores Sántiz López. En este hermoso retrato observamos a la niña Zenaida Pérez Luna, acompañada por su abuela, la señora Catarina Ruiz Pérez. Éste es un retrato inusual en la narrativa pues ambas mujeres miran de frente a la cámara, posan y saben que están siendo fotografiadas. Ellas están en el primer plano, concentradas ante el artefacto que utilizaba Marco Antonio Cruz. Miraban atentamente. La abuela cobijaba a su nieta con ambas manos. Al fondo de la habitación se aprecia una cama con varias cobijas y un tendedero. Si observamos detenidamente esta imagen, sin recurrir a la lectura de la información del índice de fotografías que fue ubicado al final de toda la narrativa, podríamos imaginar que la señora Catarina tiene un defecto visual, pero no, no es ella. La nieta es quien padece una debilidad visual debido a una lesión de bala en la cabeza que sufrió tras la matanza de Acteal, en Chiapas. (imagen 55).

Tras ese par de retratos en formato vertical, el editor utilizó otra fotografía en horizontal para continuar la narrativa. Esta imagen ocupa dos páginas del libro. En ella observamos a Pedro Gómez López, débil visual, y a un personaje no identificado. El doblez del libro no impide que observemos con atención la fotografía. En la página izquierda, apreciamos en el primer plano la figura de un sujeto de mediana edad afuera de lo que parece ser una cabaña de madera. El hombre lucía desaliñado. Dentro de aquel cuarto, sobresale la figura de otro hombre. La luz que penetraba a través de una abertura nos permite ver a aquel

desconocido que permanecía sentado. Por los distintos contrastes de luz, esta fotografía también representó un reto para el fotógrafo, que decidió incluir en el encuadre a los dos sujetos (imagen 56).

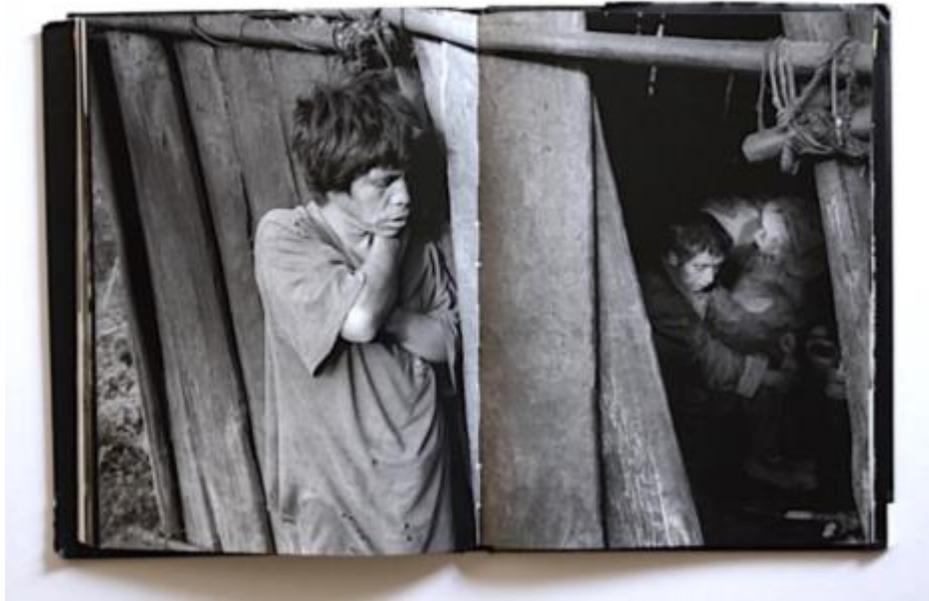


Imagen 56.

En las páginas siguientes, el editor colocó una de las fotografías más icónicas de este ensayo visual. En esta imagen de formato horizontal, destaca la figura de Andrea Islas García, tía abuela de la fotógrafa Ángeles Torrejón, esposa de Marco Cruz. En el primer plano, algo recargada a la derecha del encuadre, observamos a la señora Islas García, quien cubre su rostro con ambas manos. Detrás de ella y con cierta nitidez, sobresale una nopalera de tunas diamantinas que ocupa gran parte de la página izquierda. Un cielo contrastado ocupa la parte superior de la imagen y compite con la figura de esta campesina del poblado de Buenavista, municipio de Otumba [imagen 57].

En la fotografía posterior, de formato horizontal y que también ocupa dos páginas de *Habitar la oscuridad*, nos encontramos de nuevo con la imagen de Andrea Islas García, quien cinco años después de aquella imagen tomada en lo alto de un cerro cercano a su vivienda, murió. En el primer plano de esta otra fotografía, observamos parte del cuerpo de Andrea Islas al interior de un ataúd. Debido al ángulo elegido, es posible observar los detalles de aquella caja mortuoria y algunas gotas de agua que permanecían en el cristal que resguardaba el cuerpo de aquella humilde

campesina. Una serie de bancas dispuestas en hilera conducen nuestra mirada, cuyo recorrido inicia con el rostro de Andrea Islas y termina con la puerta entreabierta del fondo. En esta imagen se impone el juego de formas que producen ritmo debido a su repetición.



Imagen 57.



Imagen 58.

Otra fotografía de formato horizontal ocupa las siguientes dos páginas de esta narrativa. En ella observamos al señor Porfirio Moreno Martínez que, además de padecer ceguera, tenía artritis. De acuerdo con la información del índice de fotografías, desde hace más de diez años Moreno Martínez vivía confinado a su camastro. Una radiograbadora, sus lecturas en Braille y sus escritos eran los únicos contactos que sostenía con el mundo. En la imagen en cuestión vemos a Porfirio Moreno recostado en su cama, con los ojos vendados por una especie de mascada. Sus manos afectadas por la artritis sostenían una especie de regleta con la cual elaboraba sus textos en Braille. Su cuerpo estaba enmarcado por varios objetos: la radiograbadora, distintos papeles, bolsas y fruta. El ángulo de toma elegido por Marco Cruz para elaborar esta fotografía es de picada y el cuerpo de Moreno Martínez está en una diagonal que cruza la composición de toda la imagen, lo que obliga a concentrar nuestra mirada en la figura de este valiente sujeto (imagen 59).



Imagen 59.

En las páginas subsecuentes (112 y 113 del libro), el editor colocó dos fotografías en formato vertical. La iconografía de estas imágenes nos devuelve al tema de la ceguera en el campo. En ambas, el fotógrafo decidió enmarcar a sus sujetos en medio del paisaje. En la imagen de la página izquierda, observamos parte de la figura del señor Mateo Sántiz Gómez, quien se sometía al examen oftalmológico que iba a determinar si se encontraba afectado por el tracoma. Mateo Sántiz ocupa el primer plano y la parte inferior de la imagen. No se encuentra al centro de la composición sino recargado hacia la izquierda. En el segundo plano, sobresale un imponente fondo vegetal. Al observar detenidamente las plantas, se logran apreciar los pequeños frutos de los cafetales [imagen 60].

En la siguiente página, enmarcadas también por un hermoso fondo de selva baja tropical, observamos las figuras de la señora Epitacia González González, de 69 años, quien había quedado ciega por causa de la oncocercosis, y a su hija, que la conducía por ese camino selvático. A pesar de que ambas dan la espalda a la cámara, Marco Cruz decidió fotografiar esta escena en la que se presenta un contraste entre la imponente naturaleza y la aparente fragilidad de ambas mujeres. Asimismo, en esta fotografía destaca de nuevo la retórica del ciego y el lazarillo. La señora Epitacia, que llevaba unas largas y hermosas trenzas, era conducida del brazo por su hija. La madre, para sostener su paso, apoyaba la mano derecha en un palo a modo de bastón [imagen 60].



Imagen 60.



Imagen 61.

La siguiente es una página de cortesía. La narrativa prosigue con otra fotografía en formato vertical en la que observamos al señor Marcelo Sántiz Gómez durante el examen oftalmológico para el diagnóstico del tracoma. Éste es un retrato interesante que contiene un encuadre original: el fotógrafo concentró su atención en una parte del rostro del señor Sántiz. Esta decisión compositiva, en la que se fragmentó la cabeza del sujeto, permite que nuestra mirada se dirija hacia el ojo derecho del señor Sántiz que estaba siendo auscultado por el dedo de un médico que no observamos. Al fondo de la imagen, en segundo plano, alcanzamos a intuir un paisaje desenfocado [imagen 61].

Una fotografía en formato horizontal y con un ángulo en picada ocupa las dos páginas siguientes. En ella observamos una escena peculiar: tres ancianos resposan en el piso, con la espalda recargada en una pared, tras haberse sometido a una cirugía de cataratas organizada por la Asociación Mexicana para Evitar la Ceguera. Los sujetos tienen uno de los ojos vendados, mientras el otro permanece cerrado. Un interesante contraste entre la luz y la sombra se genera gracias a un haz de luz que provoca que una sombra se imprima en la pared, en medio de dos ancianos. Esta imagen nos remite a la alegoría platónica de la caverna en la que los prisioneros sólo pueden observar las siluetas y las sombras que se proyectan en uno de los muros de aquel sitio. (Imagen 62).



Imagen 62.

Tres fotografías en formato vertical ocupan las siguientes páginas (imágenes 63 y 64). En los tres retratos aparece el mismo sujeto: el niño Elmer González Robledo, quien fue intervenido por personal de la Secretaría de Salud (SS) para extirparle un nódulo de oncocercosis. En la primera página el editor colocó dos pequeñas fotografías tomadas con un ángulo en picada en las que se ve al pequeño Elmer durante la extirpación de aquel nódulo. Él apoya parte de su cuerpo en una mesa en la que se observan una botella de plástico y un recipiente metálico. La segunda toma está más próxima al sujeto. En ella se aprecian las manos del técnico de la SS sosteniendo una tijera quirúrgica mientras intenta extraer aquel nódulo de la cabeza del niño, de quien sólo alcanzamos a apreciar la nuca y parte de los hombros. La tercera fotografía es un hermoso retrato clásico cuya iconografía nos remite a ciertas obras pictóricas en las que una venda forma parte del discurso. En esta imagen, Elmer González mira de frente a la cámara, la postura corporal es de tres cuartos y la toma es de medio cuerpo a la altura del sujeto, quien lleva una venda en la cabeza. El fondo neutro obliga que nuestra mirada se concentre en el primer plano.



Imagen 63.



Imagen 64.

La narrativa continúa con dos fotografías en formato vertical entre las que se establece un interesante diálogo debido a similitudes iconográficas (Imagen 65). En el primer plano de la primera imagen, que ocupa la página izquierda del libro, observamos gran parte del rostro del señor Alberto Velázquez Velázquez. Sus ojos, nariz, cabello y las arrugas de su frente atraen nuestra atención debido al ángulo y al encuadre elegidos por el fotógrafo. Al fondo, con los brazos cruzados y ligeramente desenfocada aparece parte de la figura de Fernando Velázquez López. Ambos sujetos habían quedado ciegos a causa de la oncocercosis. En la siguiente página se observa un retrato que Marco Antonio Cruz captó en el Departamento de Oftalmología del Hospital de Nutrición de la ciudad de México. Este retrato dialoga con la imagen anterior debido a la preminencia de formas circulares. Los ojos destacan en el sujeto del primer plano y la presencia del círculo cobra relevancia, debido a los globos oculares y otros ojos pintados en el fondo de aquel consultorio donde estaba siendo auscultado un joven del que no tenemos más datos. Hay un interesante juego visual que se gesta entre la mirada del señor Alberto Velázquez y la de aquel joven anónimo.



Imagen 65.

En las siguientes dos páginas del libro (122 y 123), el editor utilizó una imagen panorámica en formato 35 milímetros que el fotógrafo captó en las instalaciones del Hospital de Nutrición. En esta imagen apaisada (imagen 66) somos testigos de una consulta médica. Destacan los rostros del paciente y la doctora, y un artefacto para estudiar la salud ocular de Sergio N, que padecía criptococosis. La toma es muy cercana a ambos sujetos y fue realizada a la altura de los mismos. Marco Antonio

Cruz logró capturar el haz de luz que emite ese extraño aparato, este detalle nos conduciría a calificar esta imagen bajo la tesis del instante decisivo de Cartier Bresson.

Las imágenes de dos cirugías ocupan las siguientes dos páginas de *Habitar la oscuridad*. En estas fotografías de formato horizontal el centro de interés radica en el ojo intervenido. Estas fotografías son impactantes. Ambas contienen una atmósfera dramática debido a la luz cenital que cae sobre el órgano ocular, que permanece abierto, y por la presencia del instrumental quirúrgico. En la primera, el globo ocular, el artefacto que lo mantiene abierto, la luz que cae sobre él y las tijeras, nos causan conmoción. En la segunda imagen, predominan, además del ojo, las manos de los doctores que estaban desarrollando aquella operación (Imagen 67).



Imagen 66.



Imagen 67.

Esta narrativa visual, que comenzó con el tema de la ceguera y el campo y que derivó en el tema de la ceguera y el aspecto clínico, continúa con una fotografía en formato horizontal que ocupa dos páginas del libro. El editor decidió colocar de nueva cuenta aquella imagen que forma parte de la camisa de *Habitar la oscuridad*. El ángulo y el encuadre elegidos por Marco Antonio Cruz permiten que nuestra mirada se concentre en la parte izquierda de la composición debido al tamaño de aquel monitor en el que se aprecia el iris de un ojo. Tras concentrar nuestra mirada en aquel artefacto, el recorrido de nuestro ojo se dirige hacia la parte derecha de la composición, donde sobresale un pequeño reloj colgado en la pared. Obviamente, entre estos dos aparatos se presenta un juego de contraste debido su tamaño; sin embargo, esta fotografía se distingue en este conjunto de imágenes porque en ella se nota la ausencia del ser humano. Alcanzamos a atisbar la presencia de éste debido a los artefactos y al iris en la pantalla del monitor (imagen 68). Finalmente, *Ceguera y pobreza en el campo* culmina con una página de cortesía.

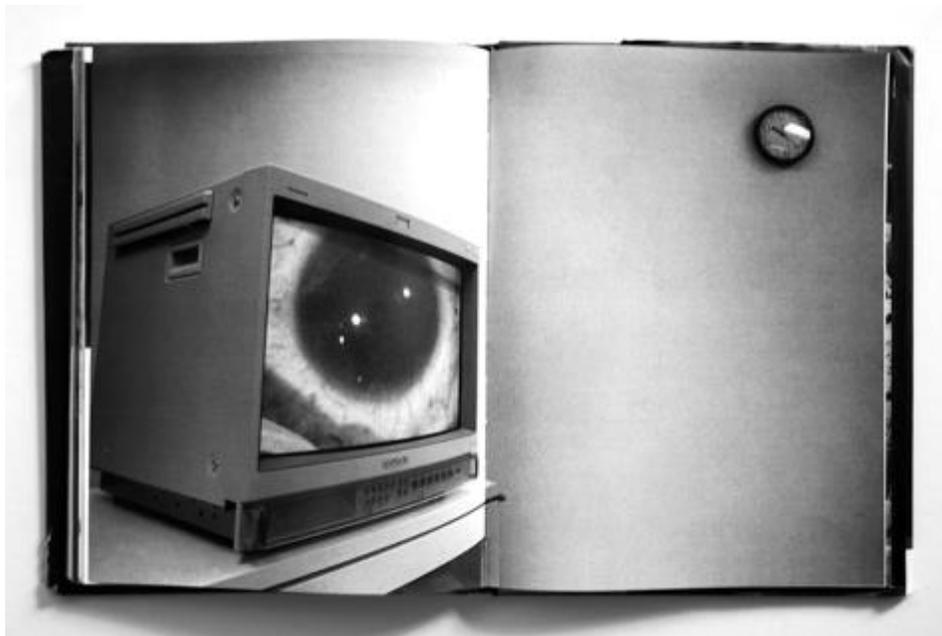


Imagen 68.



Imagen 69.

#### 4.2.4. Ceguera, tacto y otros sentidos

Esta última poética sobre la ceguera comienza con el siguiente haiku: “hay ojos prisioneros del sol/ e innumerables oídos atentos a la luz”. Después de una nueva hoja de cortesía en blanco, una fotografía en formato vertical invita al lector a apreciar la capacidad de los invidentes para adquirir información y desarrollar conocimientos por medio de otros sentidos. Si seguimos las reflexiones de Jacques Derrida sobre la ceguera, este conjunto de imágenes se inscriben en un teatro o teoría de las manos.<sup>215</sup> En la composición de esta primera imagen destaca la pequeña figura de un niño que, de acuerdo con la leyenda del índice de imágenes, llevaba a cabo un reconocimiento táctil de la Serpiente de Fuego, pieza monumental que se encuentra en el Museo Nacional de Antropología e Historia. El recorrido de nuestra mirada comienza en el ángulo inferior izquierdo de la imagen, en el que se encuentra el estudiante del Instituto Nacional de Rehabilitación del Niño Ciego y Débil Visual, que estira sus pequeñas manos para palpar la textura y las formas de aquella escultura antropomórfica. La mirada del infante nos permite intuir que estaba concentrado en recrearse mentalmente las partes de la llamada Serpiente de Fuego, que contrasta notablemente por sus formas, su textura y su tamaño. Después de observar al niño, nuestra mirada se dirige hacia una forma circular: el ojo de aquella serpiente colosal. Luego nos detenemos en las pequeñas fracturas y en la textura de esa obra atemporal.



Imagen 70.

---

<sup>215</sup> Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins* (Chicago: The University of Chicago Press, 1993), 26.

El tema del reconocimiento táctil como un método para adquirir información y generar conocimiento prosigue con las fotografías posteriores. En las siguientes páginas el editor creó un interesante y original juego visual con 10 retratos. En estas fotografías de formato vertical y toma cerrada, observamos una secuencia. En las imágenes apreciamos las manos de un alumno de la Escuela Nacional de Ciegos y el rostro de otro estudiante. Ambos llevaban a cabo un ejercicio de reconocimiento facial. Observamos distintos gestos y diversas posiciones de las manos, que van del cabello a la frente para luego pasar a las orejas, el cuello y parte del mentón. Una imagen más cerrada que ocupa una página completa obliga a que nuestra mirada se concentre en las manos de Héctor Marcial Pérez y en el rostro de Marcos Alvarado Bautista, quien tiene un semblante relajado mientras las manos de su compañero transitan por su semblante.

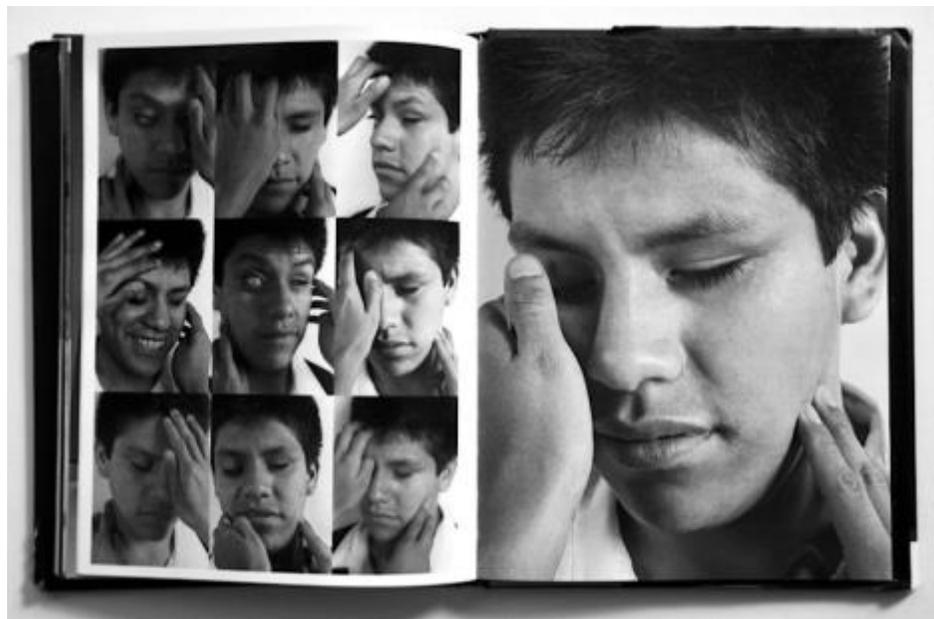


Imagen 71.

Dos fotografías en formato horizontal, que aluden al tacto y a la capacidad de los ciegos para desarrollar actividades deportivas, fueron colocadas en la misma página por el editor. En ambas observamos a un alumno de la Escuela Nacional de Ciegos. En la fotografía que ocupa la parte superior de la página 134 de *Habitar la oscuridad* destaca un efecto óptico provocado por las decisiones técnicas del fotógrafo. La baja velocidad de obturación y el movimiento de la cámara dan como resultado la transposición de imágenes y el efecto de desplazamiento y vibración, acompañadas además de un interesante contraste tonal.

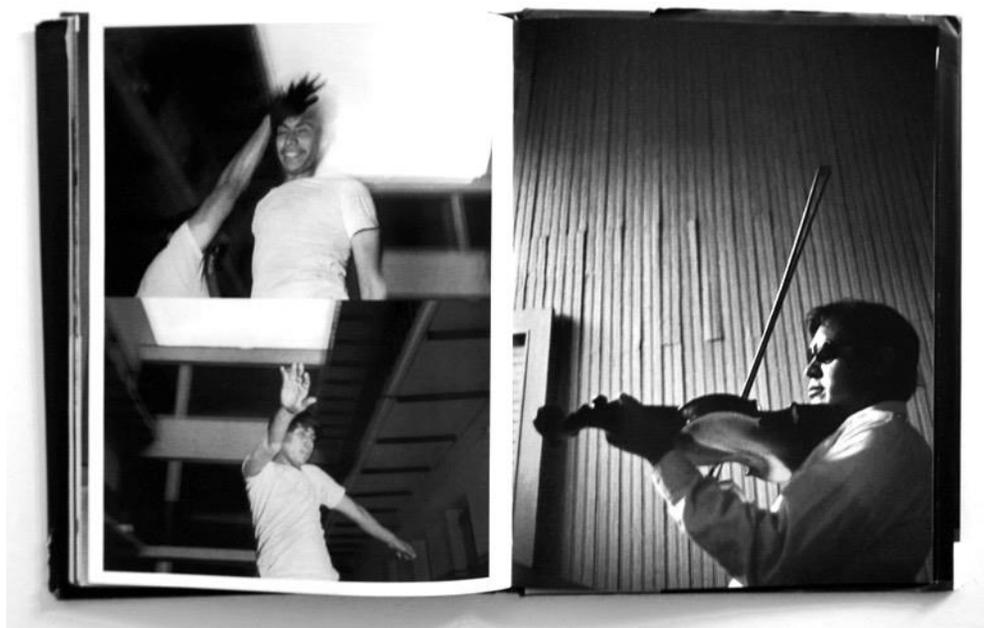


Imagen 72.

En la siguiente página se ubicó otra fotografía en formato vertical. En ésta observamos la figura de un músico invidente que toca el violín en las instalaciones de la Escuela Nacional de Ciegos. Esta retrato de perfil tiene un interesante contraste tonal. El gris menos saturado y menos contrastado se refleja en la parte frontal del rostro de este músico anónimo envuelto en otros tonos de gris más saturados. Entre ambas imágenes se establece un interesante diálogo que nos permite imaginar que el joven de la página 134 llevaba a cabo una especie de danza, gracias al movimiento de sus brazos, y ello gracias a la música que se desprendía del violín del músico, cuya fotografía se publicó en la página posterior.

Para las páginas 136 y 137 el editor decidió continuar con el tema de la música. En ellas observamos al señor Herman Walter, “ciego de nacimiento, traductor de inglés y músico”.<sup>216</sup> Una toma en picada en formato horizontal nos permite observar al pianista durante una presentación en una escuela para niños de la ciudad de México. El encuadre elegido por el fotógrafo destaca la figura del intérprete ciego. Las teclas del piano, sus manos y sobre todo la longitud de sus brazos nos conducen hacia su rostro. Todos estos elementos ocupan el primer plano de la imagen. En el segundo plano, al fondo, observamos a un nutrido grupo de niños, acompañados de tres maestras. Una pequeña niña, sentada en el suelo del salón y ubicada casi en el mismo plano que el músico, parece devolverle la mirada al intérprete.



Imagen 73.

La representación de los ciegos como sujetos capaces de tocar un instrumento musical los ubica dentro de aquella retórica en la que el invidente era un sujeto con poderes más allá de lo ordinario. Otra fotografía en formato vertical prosigue con esta retórica. En la imagen ubicada en la página 138 del libro, observamos un grupo de tres jóvenes estudiantes de la Escuela Nacional de Ciegos. Uno de ellos sostiene entre sus manos una guitarra, el otro joven intenta palpar ligeramente las cuerdas del instrumento, mientras que el tercero permanece sentado y carga entre sus piernas lo que parece ser un amplificador. En la página posterior, vemos en otra fotografía de formato vertical la figura de una muchacha solitaria que permanece afuera de un salón, ella se toca parte del rostro con la mano izquierda y con la

---

<sup>216</sup> Marco Antonio Cruz, *Habitar la oscuridad* (México: CONACULTA-CENART-CENTRO DE LA IMAGEN, 2011), 155.

derecha sostenía un bastón. La composición de este retrato es inusual pues el fotógrafo decidió otorgar más espacio al muro que rodeaba a aquella joven mujer. Ésta sólo aparece de medio cuerpo en la parte inferior de la misma imagen. Entre la fotografía de aquellos tres jóvenes y la imagen de esta mujer solitario se establece un diálogo gracias a la puesta en página del editor. Parecería que esos muchachos le estaban ofreciendo una serenata a la estudiante y que ella salió al pretil de la puerta para escucharlos. [imagen 74].



Imagen 74.

Esta narrativa de ciegos con poderes extraordinarios continua con dos fotografías en formato vertical en las siguientes dos páginas del libro (páginas 140 y 141). En la primera observamos una escena atípica. En ella José Encarnación Gámez, sanador del alma y del cuerpo que habitaba en el municipio de Villa Hidalgo, San Luis Potosí, toca con su mano derecha el pecho de un paciente. Ambos personajes figuran en el primer plano, tienen los ojos cerrados y están enmarcados por una pintura de la Virgen de Guadalupe que sobresale en la parte superior de la imagen, en el segundo plano. Parecería que el autor eligió una toma en contrapicado debido al ángulo y al encuadre. El señor Encarnación Gámez luce concentrado en su oficio y el paciente parece relajado. El brazo del curador y la cabeza de ambas personas forman una especie de composición triangular.

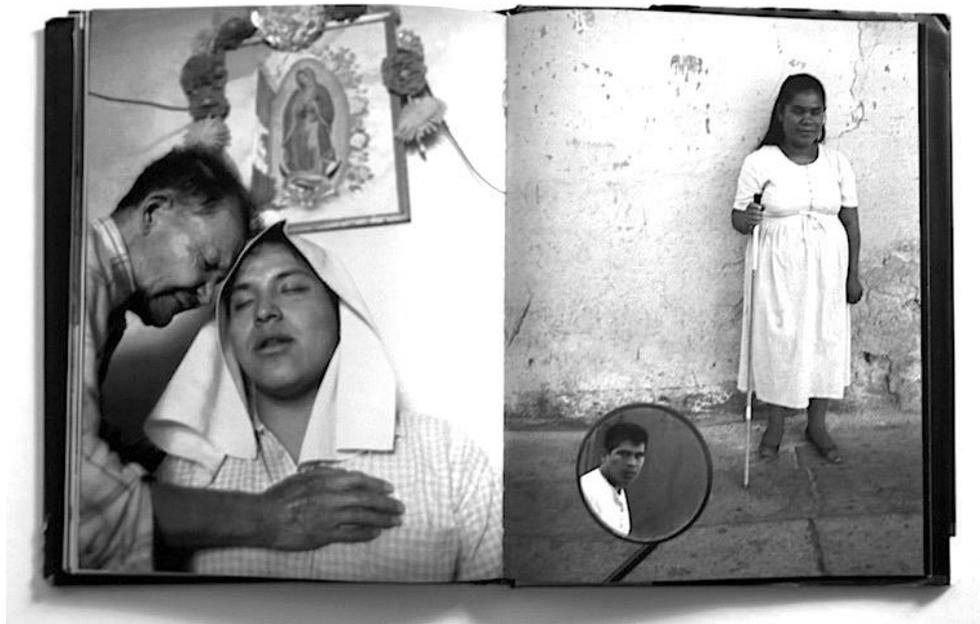


Imagen 75.

La página posterior (141) nos ofrece un interesante juego visual que se desarrolla entre el pequeño espejo circular del primer plano, en el que se refleja el rostro de un hombre, y la figura de Reynalda Andrés Carrasco, ubicada en el segundo plano [imagen 75]. Ella está de pie, recargada en muro, luce un vestido largo atado a la altura de su cintura, y con la mano derecha sostiene un bastón. El hombre del espejo parece encapsulado, mientras Reynalda Carrasco parece estar en otro espacio distinto. Si observamos atentamente tanto la fotografía anterior en la que aparecían el sanador José Encarnación Gámez y un paciente anónimo, y la vinculamos visualmente con esta última imagen, se genera una especie de diálogo entre ambas, que es resultado de la compaginación decidida por el editor del libro. Da la apariencia de que la mujer y aquel sujeto anónimo del espejo, formaran parte de imágenes mentales que resultaran de la cabeza del hombre que llevó su alma a sanar (Imagen 75).



Imagen 76.

En las siguientes páginas (142 y 143) reaparece la figura de Don Chonito, autoridad espiritual y sanador milagroso del municipio de Villa Hidalgo, San Luis Potosí. Para proseguir con esta narrativa del ciego que posee poderes extraordinarios, Pablo Ortiz Monasterio, editor principal de *Habitar la oscuridad*, ubica en dos páginas seguidas una fotografía en formato horizontal en la que recobra la imagen del señor Encarnación Gámez. Esta imagen forma parte de una secuencia que Marco Antonio Cruz elaboró durante los ritos y rezos que llevaba a cabo Don Chonito con la firme intención de sanar a su paciente –en el archivo fotográfico se preservan 6 películas en formato 35 milímetros–. En esta fotografía, tomada con un ángulo en contrapicado y un encuadre apaisado, observamos parte del cuerpo del sanador, su rostro concentrado y su mano derecha tocando la cabeza de su paciente, quien ahora tiene el rostro completamente cubierto con una especie de mascada (Imagen 76). Desde lo alto, en el ángulo superior, la imagen de la Guadalupana es testigo de aquella ceremonia. La postura corporal de Don Chonito, la Virgen y el paciente forman un triángulo que dirige el recorrido de nuestra mirada a lo largo de la fotografía. La narrativa sobre la ceguera, poética formada por las imágenes de Marco Antonio Cruz y por la compaginación de Ortiz Monasterio, culmina con esta misma imagen. La gama tonal utilizada nos remite a una imagen subexpuesta. Podría interpretarse que esta fotografía fue mal procesada en el cuarto oscuro, pero sería un error. La intención del editor fue ofrecernos una especie de veladura, una fotografía algo borrosa, inestable, como son las imágenes que aprecian los débiles visuales. (imagen 77).

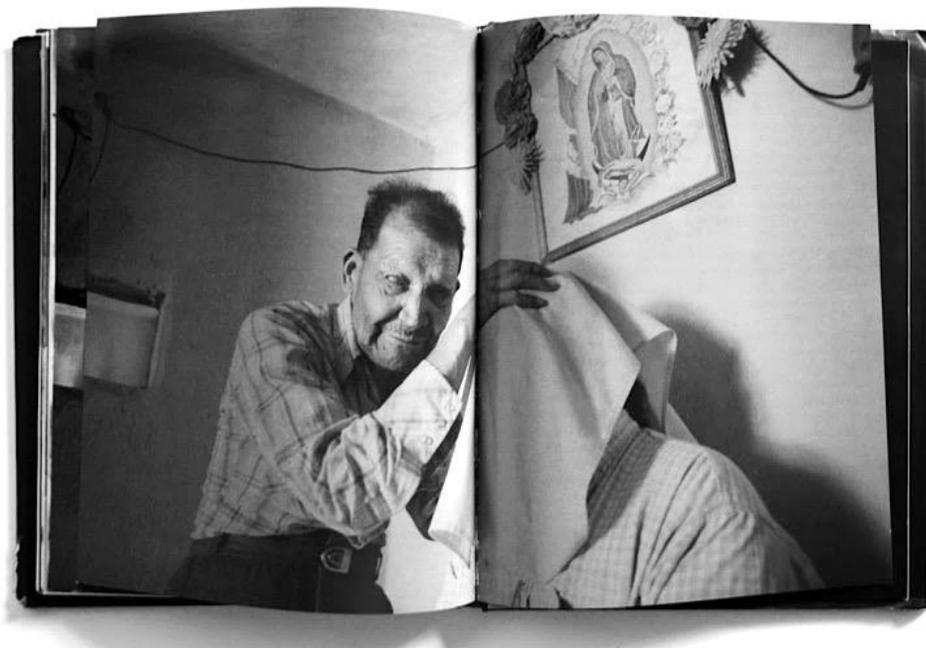


Imagen. 77.

Al finalizar la narrativa, el lector puede encontrar un índice visual con todas las imágenes que forman parte de este discurso sobre la ceguera. En éste se distinguen datos como el nombre de los sujetos fotografiados, de los lugares que visitó el fotógrafo y la fecha en que fue captada la imagen. Este índice ocupa cinco páginas del libro. Al final, tras los agradecimientos en los que Marco Antonio Cruz reconoce a sus maestros –Mariana Yampolsky, Nacho López, Héctor García y Julio Scherer García– y después de las páginas legales, una última imagen clausura el libro: aquella imagen primigenia, la primera que captó Marco Antonio Cruz con su cámara Yashica de lente fijo y telémetro en la calle 5 de mayo del centro de Puebla. (imágenes 81 y 82).



Imagen 78.



Imagen 79.

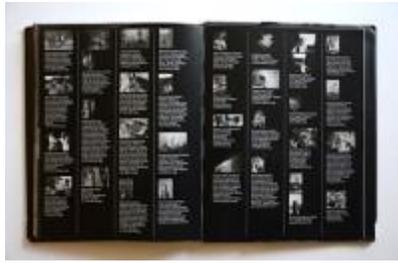


Imagen 80.



Imagen 81.



Imagen 82.

### 4.3. Una interpretación ecrástica

La écrasis, como afirma W. J. T. Mitchell, es la representación verbal de una representación visual<sup>217</sup> y ésta se lleva a cabo mediante la “imaginación o la metáfora”.<sup>218</sup> Para Mitchell, la misma “historia del arte es una representación verbal de la representación visual” y ello constituye una elevación de la ecrásis como un principio disciplinar.<sup>219</sup> De tal modo, para elaborar una interpretación ecrástica

<sup>217</sup> W. J. T. Mitchell, *Teoría de la Imagen* (Madrid: Ediciones Akal, 2009), 138.

<sup>218</sup> *Ibid.*

<sup>219</sup> *Ibid.*, 142.

sobre las fotografías que forman parte de esta amplia narrativa sobre la ceguera que es *Habitar la oscuridad*, subrayo que es indispensable estudiar a las imágenes desde un punto de vista antropológico. Esto nos invita a abordar su análisis desde un punto de vista interdisciplinario y a verlas no sólo como producto de una habilidad manual o un dispositivo técnico. “Una imagen es más que un producto de la percepción o una creación en el espacio social. Se manifiesta como el resultado de una simbolización personal o colectiva”.<sup>220</sup> Desde la perspectiva del estudio antropológico propuesta por Hans Belting, el ser humano no es amo de sus imágenes, sino “el lugar de las imágenes que toman posesión de su cuerpo”<sup>221</sup>. El ser de las imágenes es voluble, nos advierte Belting, se transforma de acuerdo con nuevas orientaciones y nuevas preguntas que elabora sobre el mundo.”<sup>222</sup>

Para esta interpretación efrástica, para dar voz a estas imágenes, considero indispensable apoyarme en algunas de las distintas retóricas –míticas, religiosas o seculares–, que han normado la representación del ciego y la ceguera. En estas retóricas se aborda el tema de la ceguera y la figura del ciego desde una narrativa empática, piadosa o sentimental; en ellas están presentes la alegoría y la metáfora, e incluso la reflexión científica o filosófica. Algunas de estas retóricas han sido representadas visualmente por maestros de la pintura como Carl Heinrich Bloch, Francesco del Cossa, Jacques-Louis David, José de Ribera, Jacques Blanchard, John Everett Millais, Pieter Bruegel, Per Gabriel Wickenberg, entre otros.

La imaginación y las metáforas sobre la ceguera presentes en el discurso iconográfico de *Habitar la oscuridad* nos conducen a la alegoría, al mito, a la comparación y al símbolo. En este conjunto de fotografías es posible apreciar cinco poéticas:

- 1) La ceguera como metáfora del laberinto; una poética en la cual el sujeto es una silueta o un personaje inscrito en un universo de formas, líneas y contrastes tonales, un sujeto que vive permanentemente en la dicotomía de la luz y la sombra.
- 2) Poética de la inclusión social. Se relaciona con la retórica de las reflexiones filosóficas y con la narrativa proveniente de los *Disability Studies* (estudios sobre la discapacidad). En esta poética se inscriben aquellas imágenes en las que el tacto es un instrumento para la obtención del conocimiento.
- 3) Poética del ciego mendicante. Tiene su fundamento en la retórica mítico-religiosa en la cual la ceguera es una alegoría o metáfora de la corrupción espiritual. En esas

---

<sup>220</sup> Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz Editores, 2007), 14.

<sup>221</sup> *Ibid.*

<sup>222</sup> *Ibid.*

narraciones la ceguera sobreviene como un castigo divino, o una forma de castración producto de la mano del hombre. Las imágenes en las que Jesús cura a un ciego mendicante o las relacionadas con la historia del general romano Belisario son una muestra de ello.<sup>223</sup>

4) Poética del destino trágico. Relacionada con la retórica del mito griego de Edipo. En ésta también está presente la idea de la corrupción espiritual del personaje invidente o su incapacidad para comprender su presente y devenir.

5) Poética del ciego extraordinario. Se vincula con el mito griego de Tiresias y con las reflexiones filosóficas de Denis Diderot, Oliver Sacks, entre otros.

Para desarrollar esta interpretación efrástica he decidido respetar en la medida de lo posible el orden en que fueron compaginadas las fotografías. Sin embargo, también considero indispensable agrupar las imágenes de acuerdo con la retórica y la poética presentes en ellas.

#### 4.3.1. La poética de la ceguera como laberinto

En el primer conjunto de fotografías (páginas 1-20 del libro), la ceguera es la metáfora del laberinto y el ciego es representado como un personaje "extraviado" en un espacio de juegos geométricos formado por líneas diagonales, horizontales y verticales que crean tensión visual. En ese laberinto de baldosas, escalones, herrerías, muros y losetas, el ciego es la metáfora del héroe trágico y la ceguera es el laberinto que habita. El ciego vive desconcertado e inseguro en el laberinto de la oscuridad y a causa de ello está obligado a desarrollar una percepción espacial, una "memoria del tacto". Con este recurso el ciego va palpando marcos y muros; recuerda la cantidad de pasos que debe dar o los obstáculos que se van presentando a lo largo de su camino, reconoce el sitio exacto donde debe virar a derecha o izquierda, según sea el caso, o la cantidad de escalones que debe subir para llegar a su destino.

En este laberinto metafórico, la ceguera es "una condición de existencia y un proyecto de supervivencia, como estructura de un soporte mítico-figural"<sup>224</sup>, en el que no hay dioses que conduzcan al ciego por el camino, ni monstruos míticos a derrotar, pero sí hay un hilo de Ariadna metafórico que poco a poco va desenrollándose para que el ciego encuentre un camino. En esas fotografías de encuadres horizontales y verticales y tomas abiertas, apreciamos al ciego como un personaje recortado a contraluz, una sombra que habita la oscuridad, un personaje

---

<sup>223</sup> Véase Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Chicago: The University of Chicago Press, 1980), 145.

<sup>224</sup> Corrado Bologna "Kerényi en el laberinto". En *En el laberinto* (Madrid: Ediciones Siruela, 2006), 9.

que tiene la obligación de desarrollar una memoria particular sobre el espacio que habita y que percibe por medio del tacto, del olfato y del oído, sentidos agudiza a causa de la pérdida de la vista.

La poética de la ceguera como laberinto también está presente en las fotografías de las páginas 36, 37 y 38 del libro. En este conjunto de imágenes se hace evidente la intervención del fotógrafo en la elección de recursos técnicos, como la baja velocidad de obturación y el desplazamiento de la cámara como decisiones estéticas para obtener la sensación de movimiento (páginas 36 a 38). Estamos ante imágenes que el autor desarrolló durante las protestas de los invidentes en contra de la prohibición del comercio ambulante en el centro histórico de la ciudad de México (1993). Esto nos remiten a la alegoría bíblica del "ciego guiado por otro ciego", donde unos apoyan su mano en el hombro del compañero para guiarse por el camino.

Así, esta poética se asocia también a la retórica de la ceguera como un destino trágico y dialoga con algunas pinturas como *La parábola de los ciegos* (1568) de Pieter Bruegel, El Viejo [imagen 83]. Al ir caminando por ese laberinto de caminos intrincados, el ciego parece preguntarse sobre "lo perdido". Como un personaje de Borges inquiriere: "¿dónde estará... el azar de no quedarme ciego, dónde el ancla y el mar, dónde el olvido de ser quien soy?"<sup>225</sup>



Imagen 83. *Parábola de los ciegos*, Pieter Bruegel, 1568.

---

<sup>225</sup> Jorge Luis Borges, "Lo perdido", en *El oro de los tigres* (Buenos Aires: Emecé editores, 1996), 29.

#### 4.3.2. Poética de la inclusión social. Retórica filosófica sobre los ciegos

Un segundo conjunto de fotografías de *Habitar la oscuridad* está conformado por imágenes en las que se destaca la reflexión filosófica. Ésta comprende el discurso sobre las habilidades extraordinarias que desarrollan los invidentes y su inclusión social. Esta retórica se fundamenta en las reflexiones de filósofos y científicos como Denis Diderot, John Locke, William Molyneux y Oliver Sacks, entre otros, así como en las propuestas teóricas de los *Disability Studies*.

De acuerdo con Mark Paterson, “hay un gran diálogo histórico entre la filosofía, la medicina y la literatura cuestionando la ceguera, la visión y el tacto. Muchas cuestiones clave sobre la ceguera han sido utilizadas como experimentos psicológicos por los filósofos para preguntarse sobre cuestiones epistemológicas, para determinar cómo es que llegamos a conocer el mundo y sus objetos a través de los sentidos”.<sup>226</sup>

Las primeras cinco fotografías (páginas 31 y 33) nos muestran a niños ciegos en actividades cívicas [imágenes 84 y 85]. Más adelante (páginas 57 a 85 del libro), el editor ubicó otro conjunto de fotografías en las que niños y jóvenes fueron retratados en distintas actividades académicas [imágenes 86 y 87]. Entre éstas destaca la fotografía de la página 131. En esa imagen se observa a un infante que palpa con sus manos tanto la textura como el relieve de una pieza prehispánica. Esta imagen nos remite a la pintura de José de Ribera sobre los sentidos, en concreto, la pintura conocida como *El sentido del tacto*. [imagen 88].



Imagen 84.



Imagen 85.

---

<sup>226</sup> Mark Paterson, *Seeing with the Hands. Blindness, Vision and Touch after Descartes* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016), 1.



Imagen 86.



Imagen 87.



Imagen 88. La fotografía captada por Marco Antonio Cruz en una visita de alumnos del Centro de Atención Múltiple de la SEP abreva de la iconografía de la obra pictórica *El sentido de la vista*, de la autoría de José de Ribera, *el españolito*, c.a 1605-1626.

La fotografía del niño que, de acuerdo con el índice ilustrado del fotolibro lleva a cabo un “reconocimiento táctil de la Serpiente de fuego” en la Sala Azteca del Museo Nacional de Antropología e Historia, se vincula también a la llamada “memoria del tacto”, que no sólo es importante para desarrollar la ubicación espacial sino también para adquirir conocimiento del mundo circundante. Al respecto, Jean Claude

Lemagny afirma que “el ciego vive en la intimidad de lo táctil y lo espacial”.<sup>227</sup>

Quizás la fotografía en la que mejor se representa el interés filosófico sobre la adquisición de conocimiento por parte de los ciegos, es la de Porfirio Moreno Martínez [imagen 89]. En esta imagen observamos la importancia del tacto. Las manos artríticas de este sujeto son el medio para la generación de la episteme. De acuerdo con William R. Paulson ese interés filosófico sobre los ciegos y el conocimiento estaba motivado por las creencias de que las ideas provenían de las sensaciones, que el aprendizaje era análogo a la percepción, y específicamente al sentido de la vista...

El sentido de la vista, más que ningún otro, se ha asociado en la cultura occidental con la presencia del mundo exterior al sujeto y con las representaciones subjetivas de ese mundo. La palabra idea (del griego *eidos*, vista), teoría (de la palabra griega *theorien*, es decir observar) e intuición (del latín *intuieri*, observar a) implican que los objetos del pensamiento son concebidos como análogos a las imágenes vistas a través de los ojos...<sup>228</sup>



Imagen 89.

---

<sup>227</sup> Véase Jean-Claude Lemagny, “Cómo hacerse vidente”, en *El fotógrafo ciego. Evgen Bavcar en México*, comp. Benjamin Mayer Foulkes (México: Conaculta-Editorial 17, 2014), 266.

<sup>228</sup> William R. Paulson, *Enlightenment, Romanticism, and the Blind in France* (New Jersey: Princeton University Press, 1987), 11.

En la iconografía de otro conjunto de imágenes captadas en las instalaciones de la Escuela Nacional de Ciegos [imágenes 90 y 91], en el Centro de Atención Múltiple, en el Instituto Nacional para la Rehabilitación de los Niños Ciegos y Débiles Visuales, y en la Escuela para Débiles Visuales y Ciegos de Xalapa, Veracruz, se incluye también la retórica de la inclusión social del invidente. Esto se puede apreciar en varias páginas del libro. (páginas 68 a la 85). Esta poética presenta algunos vínculos iconográficos con las fotografías de August Sander [imágenes 92 y 93].



Imagen 90.



Imagen 91.



Imagen 92. *Blind Girls*, by August Sander, ca. 1930.



Imagen 93. *Retrato de Zenaida Pérez Luna y su abuela Catarina Ruiz Pérez*. Acteal, municipio de Chenalhó, Chiapas, por Marco Antonio Cruz, 1999.

### 4.3.3 La poética del ciego mendicante

La retórica sobre el ciego como un mendigo forma parte de los estereotipos que a lo largo del tiempo se han creado sobre este personaje. Esta retórica está vinculada a la narrativa de mitos grecorromanos y se asocia con otras retóricas: la del destino trágico y la proveniente de los estudios sobre la discapacidad (*Disability Studies*). Está presente, además, en ciertos pasajes de los evangelios, en los cuales Jesús cura a un mendigo invidente (Juan 9:1-34. Marco 8:22-26 y Lucas 18:35). La ceguera de éste funciona como una metáfora de la ceguera espiritual de aquellos que no reconocían a Jesús como el mesías (Mateo 23:16).

Esta retórica ha sido representada visualmente en algunas obras pictóricas, entre las que destaca la obra *Belisario recibiendo caridad* [imagen 94] de la autoría de Jacques-Louis David. En ella la figura del mendigo ciego es representada por el general romano Belisario que, de acuerdo con la historia, fue defenestrado por el emperador Justiniano (483-565 DC).<sup>229</sup>

Esta retórica en la que se asocian la ceguera y la mendicidad, además de contener fundamentos religiosos y considerarse como una forma de corrupción espiritual, representa también una forma de castración, física y simbólica, un castigo cruel, como se desprende de la tragedia de Edipo y del general romano Belisario. En el caso de *Habitar la oscuridad*, esta poética está presente en ocho fotografías ubicadas en las páginas 41, 42, 43, 46 y 47, 48, 49, 50, 51, 52 y 53, respectivamente. La poética del ciego mendicante tiene otro antecedente visual: *The Blind Girl* (1856) de John Everett Millais [imagen 95]. Esta poética se representó en las fotografías *The Blind Beggar* (1868) de Jacob Riis [imagen 96] y *The Blind* (1916) de Paul Strand [imagen 97]. También está presente en la obra de Sebastiao Salgado [imagen 98].

---

<sup>229</sup> Véase Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Chicago: The University of Chicago Press, 1980), 145-160.



Imagen 94. *Belisario recibiendo caridad*, Jacques-Louis David, ca.1781.

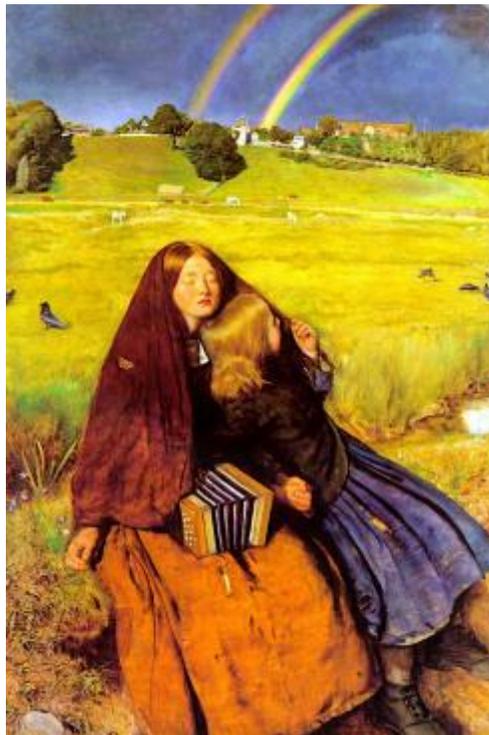


Imagen 95. *Blind Girl*, John Everet Millais, 1856.



Imagen 96. *Blind Beggar*, Jacob Riis, 1898.



Imagen 97. *Blind*, Paul Strand, 1916.



Imagen 98. *Blind Woman Mali*, Sebastiao Salgado, 1985.

La iconografía de las imágenes de ciegos mendicantes incluidas en *Habitar la oscuridad* contiene similitudes con las obras clásicas mencionadas anteriormente. Comparte elementos como la mano que se extiende para recibir la caridad, los letreros que se utilizan para enunciar la discapacidad del portador o artefactos, como los instrumentos musicales. [imágenes 99 a 102].



Imagen 99.



Imagen 100.



Imagen 101.



Imagen 102.

#### 4.3.4 La poética del destino trágico

La poética vinculada al mito griego de Edipo se presenta en distintas fotografías. Ejemplos concretos son las imágenes que Marco Antonio Cruz elaboró en Chiapas y Oaxaca en el contexto de las campañas que la Secretaría de Salud llevó a cabo con el fin de combatir infecciones como la oncocercosis y el tracoma (1999). En esas fotografías podemos apreciar decisiones discursivas que le otorgan a las imágenes cierta cualidad estética que guarda relación con algunas pinturas del periodo romántico en el que algunos pintores como Caspar David Friedrich representaron al ser humano como una pequeña figura aislada en medio de un paisaje sublime. [imagen 103] y con la figura mítica de Edipo [imagen 104].



Imagen 107.

Imagen 103. Caminante ante un mar de niebla, Caspar David Friedrich, 1818.

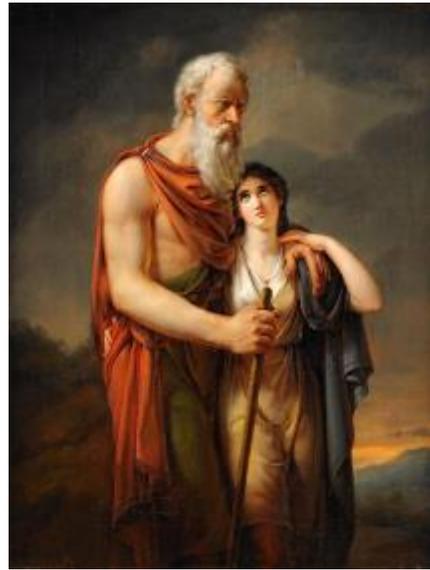


Imagen 104. Edipo y Antígona, Per Gabriel Wickenberg, 1833.

En este paisaje, el ciego en el campo es la metáfora de un sujeto que ha "perdido" el paraíso sublime que habitaba. Para trasladarse ahora de un sitio a otro, debe apoyarse no sólo en un artefacto, como el bastón, sino que debe ser conducido por un lazarillo que, en muchas ocasiones, es el nieto. En estas imágenes, la ceguera se asocia también con la pobreza material. Esta poética comienza en la página 89 del libro y se prolonga hasta la página 119. [imágenes 105 a 109].



Imagen 105.



Imagen 106.



Imagen 107.



Imagen 108.

Además de los retratos que Marco Cruz elaboró en varios municipios del estado de Chiapas, la poética del destino trágico también está presente en los retratos de Andrea Islas García, la campesina de la comunidad de Buenavista, municipio de Otumba, Estado de México. La imagen de Andrea se ha transformado en un ícono contemporáneo y es utilizado para simbolizar la ceguera, la exclusión, el olvido o la

injusticia. Como "documento o como objeto onírico", la fotografía de Andrea "arde", como afirma Georges Didí-huberman. ¿Qué nos dice aquella imagen? ¿Qué nos grita? Andrea da la espalda a la nopalera y nos niega su mirada. ¿Irá a ser ciega que Dios te dio esas manos?, cantaría el Altazor de Vicente Huidobro. Más que instrumental, esta imagen es otra metáfora sobre la ceguera. [imagen 105].



Imagen 110.

#### 4.3.5. La poética del ciego extraordinario

La fotografía representativa de esta poética es aquella donde el sanador, *Don Chonito*, toca con su mano derecha el pecho de un paciente [imagen 106]. Esta imagen se asocia al mito griego de Tiresias, ciego que contaba con poderes sobrenaturales debido a la gracia de los dioses. La historia de este ciego vidente forma parte de nuestras narraciones culturales sobre la ceguera debido al don de predecir las cosas [imagen 105]. En la fotografía el tacto cumple un papel fundamental pues es a través de las manos que el ciego percibe cosas de su interés,

lo que asocia esta poética a la retórica de la “memoria del tacto”. Otras fotografías cuya poética se basa en la retórica del ciego con poderes extraordinarios, pero cuya iconografía no está vinculada a los mitos y leyendas sino a las reflexiones filosóficas sobre la inclusión social de los ciegos, es la del traductor de inglés y pianista Herman Walter. (páginas 136 y 137 del libro).



Imagen 106.



Imagen 107.

## Conclusiones

*Habitar la oscuridad* es un trabajo complejo donde la habilidad y la imaginación del fotógrafo, los editores y el diseñador del libro, así como su capacidad para experimentar, dieron como resultado uno de los trabajos más memorables de la fotografía mexicana. En la composición de las imágenes, en la compaginación de las mismas y en el diseño de este artefacto editorial, se observa una gran fuerza expresiva que resulta de la aplicación de un proceso de *poiesis* por parte del fotógrafo, de los editores y el diseñador.

Esta narrativa sobre lo distintos niveles de visualidad es una muestra palpable de que la imagen fotográfica es un objeto multidimensional y que no debemos limitar nuestra apreciación sobre la fotografía como un documento probatorio o un testimonio visual. Dada esta cualidad multidimensional, la fotografía puede inscribirse en distintos campos de conocimiento, tanto en profesiones y oficios en los que únicamente se le atribuye un valor documental, como en otras disciplinas en las que se aprecia la composición de su discurso, su materialidad y su capacidad para generar experiencias estéticas en los espectadores.

En las fotografías de este ensayo visual sobre la ceguera, Marco Antonio Cruz López reconfiguró parte de la vida cotidiana de los invidentes que viven en México. Creó un discurso autoral con escenas dirigidas y tomas instantáneas en las que destacan los contrastes tonales, los juegos geométricos, los escorzos y los traslajos. Todo ello forma parte de una sugerente construcción compositiva. Para la elaboración de las imágenes, se auxilió de líneas y formas, seleccionó cuidadosamente los ángulos y los encuadres, fragmentó los cuerpos de sus sujetos, utilizó distintas ópticas y formatos de cámara y película, e intervino de modo directo en algunas puestas en escena, todo ello con el fin de enfatizar el mensaje visual sobre la ceguera.

Como un autor que domina la técnica fotográfica, Marco Antonio Cruz recurrió a diversas estrategias como la prioridad de planos para destacar la relación de figura-fondo, y el uso de bajas velocidades de obturación con el fin de crear la sensación de dinámica y movimiento. Algunas de las fotografías seleccionadas para este ensayo fueron captadas bajo ese recurso técnico. Lo anterior nos remite a un fotógrafo con una técnica depurada, una mirada educada que, con el propósito de construir una representación empática con sus sujetos, utilizó la imaginación como un puente entre lo ético y lo estético.<sup>230</sup>

---

<sup>230</sup> Véase Aurora Fernández Polanco “Historia, montaje e imaginación: sobre imágenes y visibilidades”. En *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, editado por Valeriano Bozal (Madrid: Antonio Machado Libros, 2005), 119- 149.

Asimismo, el estudio del complejo archivo *Ensayo sobre ciegos* nos permitió aproximarnos al método de trabajo del fotógrafo, a apreciar el compromiso con su trabajo como ensayista, a observar sus búsquedas compositivas, sus exploraciones iconográficas y dar cuenta de los distintos recursos técnicos para obtener las mejores imágenes.

Un estudio antropológico, una aproximación cultural y una interpretación efrástica de las imágenes de *Habitar la oscuridad* permite dar cuenta de los tropos retóricos –alegorías, símbolos y metáforas– que se han asociado a la figura del ciego y al tema de la ceguera a lo largo de la historia. Es decir, al observar las imágenes es posible encontrar vínculos entre éstas y algunas retóricas discursivas y visuales en las que se han representado los mismos temas. Gracias a su discurso iconográfico es posible relacionar algunas imágenes con una retórica mítica y religiosa, con escenas vistas con anterioridad en la Historia del Arte. Asimismo, la composición de otras imágenes permite su vinculación con reflexiones filosóficas, sociales y científicas sobre la ceguera. Para ello es importante tener en cuenta las aportaciones discursivas generadas en los estudios sobre la discapacidad y las aportaciones de Alain Blanc, David Bolt, Edward Wheatley, Henri-Jacques Stiker, Kate E. Tunstall, Mark Paterson, Moshe Barach y Susan M. Schweik, entre muchos otros.

Las alegorías y las metáforas que se reúnen en *Habitar la Oscuridad* nos remiten a mitos y narraciones, a retóricas seculares, a memorias de tiempos heterogéneos en las que la razón y la emoción se encuentran. En las imágenes y en la narrativa del libro, se presenta un vínculo entre lo documental y lo estético –entendido como una forma de construcción poética–. Este encuentro genera tensiones y contradicciones aparentemente irresolubles. Sin embargo, en *Habitar la Oscuridad*, la información no está opuesta a la imaginación. Éste es un ensayo en el que se reúnen sensibilidad y entendimiento. En su lectura sobre Kant, Hannah Arendt nos dice que la imaginación es “la facultad de hacer presente aquello que está ausente”, es “la facultad de la representación”.<sup>231</sup> Comprendida la imaginación como una facultad para representar lo ausente, es posible apreciar la imagen fotográfica como un acto dinámico y complejo que invita a múltiples lecturas. Es decir, la imagen fotográfica no debe valorarse únicamente como un documento, sino –como afirma Parvatir Nair– debe apreciarse también como una metáfora de la realidad.

La narrativa presente en *Habitar la oscuridad* es una construcción cultural sobre la ceguera en México. Sus fotografías, la compaginación de las imágenes en distintos núcleos temáticos en los que predominan diversos tropos retóricos y el propio diseño del libro que juega con la visualidad del lector, son todos ellos recursos

---

<sup>231</sup> Ibid.

estéticos que el fotógrafo y los editores crearon para que el lector de este ensayo visual penetre a un universo que nos es ajeno y desconocido y al que, regularmente accedemos desde los mitos y los prejuicios.

## ANEXOS

### a) Entrevistas

Primera entrevista con Marco Antonio Cruz. Centro de la Imagen, ciudad de México. 16 de octubre de 2014.

**Arturo Ávila Cano (AAC):** ¿Por qué elegiste el tema de la ceguera en México para realizar un ensayo fotográfico como *Habitar la oscuridad*?

**Marco Antonio Cruz (MAC):** Elegir el tema no fue una casualidad. Es el resultado de mi proceso como fotógrafo documental. La cercanía con la gente ciega viene desde la infancia. Un amigo de la familia era ciego, una persona que yo quise mucho: Don Adelaido, que fue combatiente durante la revolución, fue carrancista. Yo me acuerdo de él siempre, ya como ciego a su avanzada edad. Fue el primer acercamiento que tuve con un sujeto ciego. Mucho influyó.

La otra es que cuando yo empecé a desarrollar proyectos estaba al principio desorientado sobre cómo iniciar. Pocas eran las personas que lo habían hecho en México y de esos contados eran Héctor García y Nacho López, a los cuales me acerqué. Sobre todo a Nacho, que era el maestro del fotoensayo. Realmente fueron impresionantes sus lecciones sobre cómo iniciar un tema y sobre todo la parte del compromiso social, la responsabilidad de un fotógrafo ante la sociedad, y la cantidad de temas que hay por retratar. Entonces justo estaba hablando con él y estaba muy entusiasmado. Además, estaba algo triste porque a causa de su enfermedad le habían prohibido muchas cosas, entre esas, hacer fotografía; eso le había dolido. Mi acercamiento con él lo revivió. Desafortunadamente, una semana después de que comenzamos a hablar, y de que habíamos acordado desarrollar un proyecto juntos que consistía en que yo hiciera la fotografía y él me ayudaría a editar, sobre todo con el tema de los organilleros, Nacho fallece. Me quedo de cierta manera en el desamparo, pero con una gran lección. En el poco tiempo que estuve con él, aprendí mucho.

Algo que a mi me preocupaba y que veía mucho en el centro de la ciudad de México era la gran cantidad de gente ciega. Comencé a retratarlos en la calle, vendiendo de todo, o tocando música con instrumentos muy básicos, en el metro, en mil actividades, y así fue como comencé a jalar la hebra; una hebra realmente muy larga. Fueron 17 años. El tema es muy profundo. Es un ensayo en el cual fui aprendiendo. No es que todo lo hecho en un inicio fuera todo lo que uno quería,

sino que el propio ensayo me fue enseñando. Fue una lección a varios niveles, y sobre todo la lección más importante fue sobre la condición humana. En realidad mi proyecto tiene mucho eso: dar voz a los que no tienen voz. En este caso gente ciega que está marginada en la sociedad. Se trataba de mostrar todo eso. Para mi fue una lección enorme, el estar cerca de esta situación.

La otra lección fue encontrar que la ceguera es parte de un problema social no resuelto. Así como hay gente ciega hay mil cosas más que sufre la gente vulnerable, Bueno, encontré situaciones como enfermedades de la ceguera que van de la mano con la pobreza. El ensayo tiene varios matices: uno de esos matices es la denuncia social, pero también es una reflexión sobre la mirada. Una reflexión sobre la condición humana. O sea, tiene muchos matices y los fui detectando gradualmente, aprendiendo del propio ensayo.

**AAC:** ¿Encuentras alguna diferencia entre el documental comprometido y el ensayo fotográfico, sobre todo en la cuestión de ir más allá de la imagen; es decir, tratar de implantar políticas para ayudar a grupos vulnerables?

**MAC:** Para mi no hay diferencia, son lo mismo. Al contrario. Nacho López mencionaba que el arte por el arte se iba al vacío. Por llevar una moda, una tendencia se cae en el adorno. Ese arte es para adornar la casa de los ricos o de los coleccionistas, pero que no tenía un compromiso social. Cualquier actividad artística sin compromiso social se va al vacío. Si tiene compromiso social, la obra de arte trasciende. Y trasciende todo porque finalmente es un documento social de un determinado momento de nuestra historia.

Yo creo que una de las principales contribuciones de la fotografía es ser un documento. Yo estoy seguro que la historia de la humanidad se puede contar con un antes y un después de la fotografía. Y estamos hablando de una historia reciente pues este año (2015) la fotografía cumple 175 años. Dentro de toda la historia de la humanidad no es nada, es una brizna, no es nada, y lo que ha hecho por la humanidad es impresionante. Ha contribuido a la reflexión de nosotros mismos como humanidad. Ha documentado lo mejor y lo peor de nosotros, para poder aprender de ello. Y realmente lo que ha hecho como documento social es extraordinario. En estos 175 años la humanidad se ha registrado de una manera asombrosa. Y lo más importante es el gran poder de la fotografía que tiende a democratizar. La fotografía es para todos. Ahora lo puedes ver. La maestra Raquel Tibol lo vió en el libro *Episodios fotográficos*, hace 25 años. Ella mencionaba cifras del quehacer fotográfico y realmente era impresionante lo que se hacía en los años setenta. El ejercicio de la fotografía ya era asombroso. Y ahora todo el mundo tiene el poder de la imagen por medio de un celular, eso es increíble. Ahora, eso no significa que todos sean fotógrafos; un fotógrafo se hace con la práctica, con los años.

**AAC:** ¿Fue cambiando tu percepción sobre los ciegos a lo largo del ensayo?

**MAC:** En la medida en que vas conociendo el tema, en que los vas desarrollando. Lo más importante cuando realizas una investigación es tratar de conocer profundamente el tema. Sin este conocimiento vas naufragando a la deriva. El conocer un tema a profundidad significa tener herramientas para producir –en este caso en imágenes– una realidad, una realidad fuerte, impresionante. En los años ochenta, cuando comencé el ensayo se hablaba de que en México había 800 mil personas ciegas. Tan sólo pensar en esa cantidad es algo inimaginable. Esas personas ciegas, que son como fantasmas en esta sociedad, a las que nosotros nos hemos encargado de no ver. Aunque los tengamos enfrente no los vemos, no vemos sus carencias y necesidades. Y te das cuenta, conforme vas investigando que otras situaciones, como la educación para ciegos, es algo muy arcaico. Tienen planes de estudio muy antiguos. Aunque la Escuela Nacional de Ciegos es una de las primeras escuelas en América Latina, fundada por Benito Juárez, pero eso no significa nada pues. Lo único que se hace allí esa dar clases de manualidades para gente ciega, cuando se ha demostrado que la gente ciega tiene una capacidad enorme para hacer otras cosas. Tienen la misma capacidad que cualquiera.

**AAC:** ¿Algún personaje o alguna historia de las que retrataste que hiciera cambiar radicalmente tu percepción sobre los ciegos?

**MAC:** Yo no sería tan radical en señalar una historia, sino en señalar más bien un conjunto de historias. Nacho López mencionaba que la vida de un fotógrafo está dividida en miles de fracciones de segundo. Cada fracción de segundo representa un disparo de tu cámara, una imagen, pero también representa una experiencia. En este caso, el hecho de haber incursionado por los caminos de la ceguera en México, de este México profundo, lo que aprendí, lo que me ilustró sobre el tema fueron una gran cantidad de experiencias, sobre todo experiencias de vida realmente extraordinarias. No podría elegir una, sino todo un conjunto. Realmente fue increíble el haber dado voz a toda esa gente. De cierta manera, procurar representar por medio de la imagen, el valor de todas esas personas.

**AAC:** ¿Alguna que se te haya quedado en la memoria?

**MAC:** Bueno, todas son significativas, pero te menciono por ejemplo la de Porfirio Moreno, el hombre de San Bartolo Coyotepec, Oaxaca. Desde niño tuvo artritis juvenil. A los 16 años quedó ciego. Lo último que vio fue un eclipse. Es un cuate que perdió la capacidad de caminar, perdió la vista, estuvo recluido en una cama durante más de 20 años, y para no caer en la locura se dedicó a pensar. Yo creo que el caso de Porfirio es impresionante porque es alguien que luchó contra la adversidad y se convirtió en un gran filósofo. Realmente es un filósofo extraordinario. Aparte

escribe muy bien. Los ciegos en la ciudad de Oaxaca lo conocen. Le enseñan braille. Y es un lector voraz. Yo creo que es un caso muy ejemplar.

Y así como Porfirio, fui encontrado un montón de gente, tanto en la frontera sur como en la frontera norte, encontré comunidades de gente ciega, indígenas campesinos por causa del tracoma o la oncocercosis, tanto en Oaxaca como en Chiapas. El cúmulo de experiencias fue enorme. El conocer a Zenaida Pérez, una niña que fue víctima de la masacre de Acteal. Ella perdió la vista por una bala en la cabeza. En esa matanza murieron sus padres, vive con su abuela. Conocerla a ella, conocer su historia fue muy fuerte, todo eso te mueve. Trato de que mi fotografía refleje eso. Un poco la idea es no retratar por retratar sino retratar con el corazón, para poder reflejar una emoción. Creo que eso es bien importante.

**AAC:** En el fotoperiodismo o en la fotografía documental, algunos editores, recomiendan al fotógrafo desplazar los sentimientos porque eso altera la objetividad del trabajo. ¿Qué opinas al respecto?

**MAC:** Hay que diferenciar la cosas. En primer lugar: la mentada objetividad no existe. Creo que como periodistas o como fotógrafo estás de acuerdo con una cosa o estas en contra, pero no hay nada neutral u objetivo. O te comprometes o no te comprometes. Obviamente el comprometerse implica un riesgo, un esfuerzo que pocos asumen. El compromiso incluso es un compromiso de vida. Porque la idea es no comprometerte con un tema sino comprometerte con el mar de temas de una sociedad y que tu vida esté dedicada a eso. Lo que yo si creo es que no te puedes acercar demasiado y convertirte en militante del tema, porque cuando eso sucede, que es muy sano también hacerlo, porque si decides hacerlo está bien, es tu vida, lo haces, pero la gente que se ha acercado demasiado se vuelve militante y pierde la capacidad de seguir viendo, o seguir observando. Creo que todo tiene que ser visto desde una distancia.

Yo entiendo que es un compromiso que uno asume, incluso sentir simpatía hacia ciertas cosas, pero también hay que tener un ojo crítico y con ese ojo crítico cuestionas, todo hay que cuestionarlo finalmente.

**AAC:** ¿Cómo calificarías entonces tu paso por el Partido Comunista Mexicano? ¿hiciste fotografía militante o comprometida?

**MAC:** Yo creo que fue parte de mi proceso. Tuve momentos muy afortunados en mi vida como fotógrafo. Te comenté que un fotógrafo no se hace con la cámara, podrás tener la mejor cámara del mundo, pero la experiencia, el aprender a ver, el educar un ojo, educar una mente, eso requiere de muchos años y yo tuve la fortuna de estar en los momentos indicados. Por ejemplo, el haber estudiado artes plásticas fue fundamental porque me dio mucho sentido de la composición, para mi jamás fue un problema esa parte, todo fue nato, fue como ser un pez en el agua el resolver una

situación por medio del rectángulo de un visor. Conocer a Héctor García fue fundamental pues me acercó a la fotografía de los años cincuenta y sesenta, a la fotografía comprometida, a cubrir movimientos sociales; conocer a Nacho López que me acercó al fotoensayo y a la fotografía documental y el haber estado en el Partido Comunista Mexicano me dio una visión social, la visión social de México para ubicarme dónde estaba. Todo es parte de una formación. El haber estado en *La Jornada*, ahora en *Proceso*, o antes en *Imagen Latina* fue parte de un proceso. Nada es gratuito.

## Segunda entrevista con Marco Antonio Cruz.

Centro de la Imagen, ciudad de México. 28 de octubre de 2014.

**ACC:** Hablando del compromiso, que es una parte fundamental, pero también de la preparación. No todos los fotógrafos se arriesgan a crear ensayos o documentos visuales porque ello requiere de un proceso de investigación que quizás muchos no están dispuestos a asumir. En el caso de *Habitar la oscuridad*, cómo fue el proceso de investigación, de documentación. Te lo pregunto para aquellos interesados en llevar a cabo ensayos visuales. ¿Cómo es el proceso de investigación de un fotógrafo cuando decide: este es mi tema? Pláticame de esto.

**MAC:** Sin duda lo que me ayudó a elaborar los proyectos fue mi formación como periodista. Hace 20 años no había tanto acceso a la información como lo hay ahora. Antes tenías que investigar mucho, ir con los grupos, a las escuelas, instituciones de educación, de rehabilitación; viajar, porque no había de otra manera. Algunas veces viajaba a algún estado de la república con determinada investigación y los permisos necesarios para hacer fotografía, pero otras veces llegaba y no tenía ni idea de lo que iba a hacer, pero de repente conocía a alguna persona ciega y esta me informaba y me conectaba con el mundo de la ceguera, entonces terminaba en lugares realmente extraordinarios, como en los campamentos de refugiados guatemaltecos, o en San Juan Coyotepec, en Oxchuc, Chiapas.

**AAC:** ¿O en aquel municipio de San Luis Potosí donde retrataste a Don Chonito?

**MAC:** Todo es con base en preguntar para llegar a gente como Don Chonito. Ahora se tiene la gran facilidad del internet, aunque yo creo que hay que tener cierta desconfianza, siempre verificar la información, pero allí está. Es una gran ventaja, es extraordinario y eso quiere decir que no existe límite, que el límite se lo pone uno mismo. Y hace rato que hablábamos del compromiso, pues es esto, y la mayoría no lo asume porque significa un esfuerzo. Todo mundo quiere lo fácil, la fama, que realmente no sirve para nada porque de hecho en México no vivimos de nuestra obra, a excepción de los grandes maestros como Graciela Iturbide, que es de las pocas personas que vive de su fotografía y qué bueno que así suceda, pero realmente es lamentable lo que sucede con todos, donde tienes toda una trayectoria como creador y todavía te tienes que someter a concursos, por ejemplo, en el Sistema Nacional de Creadores; eso se me hace absurdo. Hay gente que ha comprobado que ha sido creador toda su vida y lo va a seguir siendo y morirá así. A esa gente no la puedes someter a un concurso, pero así sucede en México.

Sucedan muchas cosas, pero lo más importante es asumir la capacidad de hacerlo. Antes era muy complicado. A mí me tocó abrir puertas para elaborar un

ensayo fotográfico. Yo estaba consciente de que como periodista nadie te iba a apoyar en un proyecto, porque no existe ni periódico ni revista que te apoye por 17 años; para empezar no existe eso. La mayoría de trabajos que se hacen para un medio son de días o de horas, pero hasta ahí, por ese lado iba a ser imposible, pero no me impidió que yo lo hiciera. Siempre busqué la posibilidad de los espacios en función del proyecto y en la medida en que lo iba desarrollando. Tu acabas de publicar en tu muro de *facebook* aquel número que le dedicó la revista *Macrópolis* a mi trabajo sobre los ciegos y fue parte de mi proceso. Llegó un momento dado que les presenté el trabajo inédito, el avance que llevaba y se publicó. Y no fue el único lugar, se publicó también en *Viceversa* y en otros espacios.

Yo creo que todo esfuerzo tiene su recompensa. Creo que *Habitar la oscuridad* es de los pocos ensayos en México que tiene una profundidad. Si haces un análisis de la fotografía en México y buscas proyectos con esta profundidad, no los hay. *Habitar la oscuridad* tiene compromiso, tiene mirada y un pensamiento, y sobre todo darse cuenta de que aquel proyecto en el que tanto invertiste, en el que tanto esfuerzo pusiste comienza a tener reconocimiento, empieza a ganar becas, concursos.

**AAC:** Antes de comenzar este ensayo sobre los ciegos. ¿Cuáles eran tus referencias periodísticas, literarias o científicas sobre el tema? ¿Te llegaste a preguntar cómo evitar la victimización de un sujeto que de por sí ya ha sido víctima de prejuicios ancestrales?

**MAC:** Si claro, yo tenía sobre todo la información del cine mexicano, todas las películas, incluyendo la de Luis Buñuel en la que el ciego es el personaje malvado; mi idea era mostrar que no era cierto, que finalmente la gente ciega tiene una discapacidad visual y punto, pero que tiene otras capacidades igual a las de todo mundo. Mucho del proyecto es mostrar eso: la enorme capacidad de la gente ciega en México. Y cuestionar la respuesta de un gobierno ante cuestiones como la rehabilitación, la educación, la atención a este grupo que está en el olvido, que sigue estando en el olvido.

Realmente es lamentable. Cuando vas al centro de la ciudad de México sigues viendo a una cantidad enorme de gente ciega trabajando en las calles. Si vas a las comunidades indígenas en todo el país y te das cuenta que la mayoría de los ancianos están ciegos por causa de una enfermedad curable como lo es la catarata; eso no debía existir. O las enfermedades relacionadas a la pobreza como el tracoma o la oncocercosis, que no deberían de existir. Es muy complicado el panorama. Si algo he aprendido a lo largo de mi vida es que lo peor que le puede suceder a un fotógrafo documental o a un periodista es quedarse callado. En ese sentido, mi voz es la fotografía. Yo he procurado dar voz por medio de la foto.

**AAC:** A lo largo del ensayo, como fotógrafo documentalista, te fuiste preguntando cómo evitar la victimización del ciego. ¿Te llegaste a preguntar cómo evitar la victimización de un sujeto que de por sí ya ha sido víctima de prejuicios ancestrales?

**MAC:** Si claro, sobre todo lo que veía en la ciudad de México, con la gente, en las calles, es que la mayoría, parte de su trabajo, sobre todo los músicos o la gente menesterosa que pide dinero en las calles, ese sentirse víctima, es como demostrar a la sociedad su gran tragedia de no ver para tener una respuesta económica, que la gente les dé dinero, pero esos son los menos, por unos pagan todos, porque también encontré casos realmente extraordinarios de gente con estudios universitarios, de gente que hablaba varios idiomas, de gente súper capaz para resolver las cosas, sobre todo una capacidad de memoria impresionante; fotógrafos como Gerardo Nigenda, a quien conocí antes de que fuera fotógrafo, gente tan brillante como él. Sí, la idea fue evitar caer en el lugar común. Y creo que la única manera de evitarlo fue dándole profundidad al proyecto. Si yo hubiera nada más quitado la primer capita a la cebolla a lo mejor nada más me hubiera quedado con eso, y no hubiera llegado a más, pero siempre he tenido una necesidad enorme de llegar al fondo de las cosas. Y no importa el tiempo. El principal aliado para un ensayo fotográfico es el tiempo. Entre más tiempo dediques a un proyecto más profundidad vas a tener. Y eso lo fui aprendiendo también a lo largo de la historia.

**AAC:** Hace rato te preguntaba sobre tus referencias literarias, periodísticas, etc. He visto tu hoja de vida y creo que hay un corte muy tajante, no sé si tú lo consideres así, entre de repente estar haciendo fotografía periodística, foto coyuntural a saltar a abordar temas a más profundidad, como es el caso del fotoensayo. En el caso específico de la fotografía –ya has mencionado tanto a Héctor García como a Nacho López–, pero... ¿tenías otras referencias como de fotógrafos norteamericanos o franceses sobre cómo elaborar foto ensayos o fotografía documental o fotoreportajes. Me gustaría que me mencionaras quiénes fueron tus principales referencias en esos temas.

**MAC:** Bueno, una referencia importante en mi vida fue conocer la obra de Cartier Bresson que finalmente no era ensayista, pero sobre todo conocer la capacidad visual de aquel hombre para poder traducir una historia de la manera más bella por medio de la imagen, es algo que a mi me motivó desde chavito, pero quien siempre fue una guía y lo sigue siendo hasta ahora –y no solamente mía, sino de gente como Nacho López–, es Eugene Smith, quien fue el maestro del ensayo fotográfico para muchos fotógrafos en el mundo. Lamentablemente, ahora las nuevas generaciones, a pesar de todo este poder de la información que hay, tienen un desconocimiento de este tipo de gente, y realmente es lamentable, porque yo creo que en nuestros tiempos, acercarte a un libro era algo casi inaccesible; quien tenía libros era gente muy contada, y los pocos libros de fotografía que teníamos los circulábamos entre nosotros, o bien nos reuníamos para poder compartir libros. Ahora ya es mucho más

fácil hacerlo, pero hicimos un esfuerzo, fuimos una generación que hizo un esfuerzo por tratar de cambiar las cosas.

Mi vida como fotógrafo está dividida en dos: una es el camino del fotoperiodismo que es el trabajo directo para los medios de información, en el cual yo he vivido a lo largo de mi vida, con una intención política, siempre ha estado la parte del periodismo de izquierda, del periodismo crítico, y la otra es mi trabajo como fotógrafo documental, el haber iniciado con proyectos cortos que van creciendo y creciendo hasta convertirse en ensayos fotográficos, y bueno, en eso se divide mi vida como fotógrafo, en estas dos vertientes. Y tienen mucho en común las dos. Para mí, la fotografía documental, o el hacer un reportaje gráfico, es hacer fotoperiodismo, realmente es una labor de periodismo, lamentablemente en México ahora no se ocupa este tipo de fotografía. Hubo un momento sobre todo a principios de 1900 a 1950, los primeros cincuenta años del siglo XX, que fue muy importante la fotografía para los medios impresos, y desafortunadamente no me tocó vivir eso, y a Héctor García y a Nacho López les tocó vivir la colita, pero a ellos sí que les tocó vivir esa época de oro del fotoperiodismo en México; me hubiera encantado estar ahí, pero a mi me tocó abrir otras puertas.

**AAC:** Regresando un poco al ensayo sobre ciegos, al revisar el archivo encontramos que hay un tiempo muy largo entre la primera fotografía sobre ciegos –Músicos callejeros en la calle 5 de mayo– y otras fotografías, sobre todo con otra imagen que se volvió icónica, la del músico invidente en la calle de Madero, junto a la tienda de ropa *High Life*. Hay diez años de una fotografía a otra; quisiera que me contestaras si fueron circunstancias del oficio las que te obligaron a dejar el proyecto o fue un proceso de maduración cuando de repente lograste ver al sujeto de la calle de Madero y lo viste como el detonante para recuperar o iniciar el ensayo sobre ciegos.

**MAC:** No, ninguna de las dos cosas que has mencionado. Yo creo que la diferencia que hay entre una imagen y otra sí es de diez años. Cuando tomé la primera fotografía yo tenía 20 años y la tomé porque tenía una cámara que mi mamá me había regalado y es como parte de esa búsqueda por la imagen, pero más por la parte creativa. Lejos estaba de decidir que me iba a dedicar a la fotografía; yo no sabía cuál iba a ser mi futuro: lo que sí tenía claro es que me gustaba la parte más creativa. Me gustaba pintar, dibujar, estar en la escuela de artes; esa era mi vocación y la fotografía era como un plus dentro de todo esto. Reencontrarme con la fotografía, fue en ese lapso de diez años; el hecho de decidir irme a vivir a la ciudad de México, dejar todo y decir: Me voy a vivir a la ciudad de México. El buscar a mis maestros, sobre todo en la escultura y trabajar con ellos como ayudante; el conocer a Héctor García; todo fue como parte de un proceso para llegarme a convertir en fotógrafo.

Justamente cuando comienzo a hacer el proyecto de la ceguera es cuando ya soy un fotógrafo, cuando ya encontré mi camino, y sobre todo la vocación, y sobre todo el

interés para ir más allá. No solamente la fotografía como un medio de vida, sino como una forma de expresión. Y en esto ayudaron mucho Héctor García y Nacho López, sobre todo Nacho.

**AAC:** Pero desde esa primera imagen en Puebla, ya había cierta mirada, de repente está inscrita en un ensayo visual con compromiso social, pero por lo que comentas, en esa ocasión te fijaste más en las confluencias de imágenes, de las formas y de los sujetos que estaban allí; en las contradicciones presentes entre los dibujos y los sujetos...

**MAC:** Bueno, yo sigo viendo la imagen y me sigue sorprendiendo. Yo creo que cuando la vi realmente me pareció impresionante de que un grupo de tres músicos estuvieran justamente en un lugar donde en la cortina que estaba justamente detrás de ellos, emergieran tres personajes pintados. Es como si fueran sus fantasmas y aparte, es de tres músicos en la pobreza total contrapuestos con tres personajes que dan otra imagen distinta, socialmente era otra cosa. Entonces me pareció asombroso, y sobre todo, cuando tomé esa foto, allí entendí el valor real de la fotografía, o sea de cómo congelar un momento determinado de la historia. Lo que yo ví cuando tenía 20 años lo seguimos viendo ahora, y sigue conmoviendo. Yo creo que ese es el gran valor de esa imagen. Y claro, cuando tomé esa fotografía, yo ya tenía una formación como artista, o sea, ya tenía una educación visual, ya pintaba, hacía grabado, hacía mil cosas.

**AAC:** Y también de lo que uno se sorprende al observar con detenimiento esa imagen es que de la espalda de cada uno de los músicos se desprende una figura femenina, mientras que de la mujer se desprende el dibujo de un varón.

**MAC:** Esas sí que ya son coincidencias muy afortunadas. Tal vez no me fijé en ese momento en ese detalle, pero lo que si es que cosas como esas suceden a diario y sobre todo en ciudades como en la ciudad de México, aquí suceden cosas fantásticas, lo único que hay que hacer es estar en las calles con la cámara.

**AAC:** Algo que también me llamó mucho la atención al revisar tu archivo fue el uso de distintos artefactos fotográficos. Hay fotógrafos que se quedan con un formato; es decir, 35 milímetros, película en blanco y negro y nada más, y en eso a veces suele haber cierto dogmatismo, pero creo que tú usaste distintos formatos, distintas cámaras, es decir, que también lo tomaste como una especie de juego visual. ¿Fue así? ¿por qué salir del formato tradicional del fotoperiodismo y usar otros formatos, como el medio, o el panorámico?

**MAC:** Fue buscar herramientas para dar versatilidad a un proyecto, o sea, yo no me caso con un solo formato. Con lo que si estoy casado es con el negativo, todo ha sido con negativo, ya sea formato medio, 35 milímetros, panorámico, todo ha sido en negativo porque me interesa mucho el resguardo, la memoria, el conservar esas

imágenes como parte de mi historia, y también la historia de una sociedad. El uso de distintos formatos me otorgó más vías de poder mirar. Cada formato tiene una forma de mirar distinta, la una de la otra, y cada uno con sus alcances y sus limitaciones, pero procurar usar sus alcances. No me quedé con un formato determinado, excepto que usé en su mayor parte el de 35 milímetros.

**AAC:** Quisiera que me platicaras sobre aquella ocurrencia de introducir una cámara de formato medio en una pecera para captar las fotografías de las hidroterapias. ¿Cómo surgió la idea?

**MAC:** La idea surgió de que no me gustó lo que estaba haciendo. Realmente lo primero que hice fue muy impersonal, con una mirada de arriba hacia abajo, y sobre todo era eso. No tenía a los niños al nivel y no le daba la suficiente dignidad a los niños. Y bueno, luego ellos estaban dentro del agua. Al final son maneras de resolver las cosas, y la manera de resolverlas es con base en la creatividad, en ese momento pensar en cómo resolver esta situación. En ese momento se me ocurrió la pecera, salí a conseguirla a un acuario, compré una pecera usada, y me parece muy afortunado el resultado.

**AAC:** ¿Cuándo fuiste a hacer ese trabajo de las hidroterapias, ya conocías el trabajo de Eugene Smith?

**MAC:** Sí, por supuesto. Tengo varios libros de Smith, pero hay uno en especial en el que se aprecian casi sus hojas de contacto de toda su obra, y es como la Biblia; ese libro lo he visto mil veces, lo sigo consultado, lo sigo viendo, me sigue inyectando y sigo aprendiendo de él, del maestro Smith, que realmente tenía una intensidad impresionante. Y si algo aprendí de él, aparte del compromiso social, es la cuestión del laboratorio. El laboratorio va muy de la mano con la mirada. No basta hacer fotografía con una cámara, mandar el rollo y a ver qué pasa sino que todo confluye en un cuarto oscuro. La pieza concluye cuando la retiras del fijador. Es cuando está toda la intención de un fotógrafo.

**AAC:** ¿Te has preguntado, te has cuestionado a lo largo de tu carrera como fotógrafo de compromiso social el porqué de la situación de los sujetos que tú fotografías no cambia sobre todo después de pasar tantos años en un proyecto, volver a un sitio y darse cuenta de que las condiciones siguen igual o peor? ¿Te has cuestionado sobre la labor del fotógrafo documental o del ensayista visual?

**MAC:** Todo fotógrafo documental tiene su molino de viento, y ese molino es tratar de resolver las cosas; de repente uno hace hasta lo imposible, pero de repente no pasa nada, nada cambia, pero eso no implica que no se haga. De cierta manera sí sucede algo. Del hecho de no hacer nada, de estar en silencio, de callarlo a registrar una situación social, tener un documento que es parte de nuestra historia, de nuestra sociedad, allí ya hay una contribución enorme.

En cierta manera, pues sí, es decepcionante que las cosas no cambien pero eso no impide que uno deje de hacer las cosas, yo creo que las cosas se tienen que hacer contra viento y marea, y no estar buscando beneficios personales, eso es absurdo. El único beneficio personal es sentirse satisfecho de que no te quedaste callado ante una situación. Lo hablaba con Nacho López, de que uno necesitaría muchas vidas, ser muchos fotógrafos para dedicarse a temas distintos. En cierta manera si vez mi obra hay temas que están muy relacionados; casi en el mismo tiempo hice lo de la ceguera, y lo de *Contra la pared*, el proyecto sobre *Los cafetaleros*, y mil cosas más, pero fue por esta enorme necesidad de contar cosas.

**AAC:** Sobre el tema de la fotografía documental. A ciertos fotógrafos no les gusta hablar de estética porque siente que la fotografía llega al mundo del arte y si entra a ese mundo se convierte en una ficción en donde ya no interesa lo social, sino tener una experiencia estética. En algunas entrevistas que te han hecho otros compañeros tú has mencionado que no te interesa el ámbito del arte, que no te interesa la estética por lo que ya me mencionaste que te dijo en su momento Nacho sobre la vida efímera del arte, pero si éste llega a tener un compromiso social, puede que traspase su coyuntura histórica y se convierta en un objeto de apreciación por mucho tiempo. ¿crees que si alguien llega a apreciar desde lo estético a tus imágenes eso demeritaría tu trabajo?

**MAC:** Yo creo que ya no porque finalmente es una propuesta ya hecha, con toda la intención de un autor. Yo creo que de cierta manera mi obra ya es un referente de la fotografía en México, y específicamente en la fotografía documental. Yo creo que lo que hice ya es parte de la historia de este país. Y sigo pensando que toda obra debe tener un contenido social. La parte estética –lo que siempre he dicho y manejado– es que no es una necesidad primaria. Yo no retrato para hacer arte. Yo retrato para documentar. Y claro, a fuerza de tanta fotografía que uno hace en la vida, y sobre todo en periodismo, uno tiene un ojo muy educado, uno resuelve las situaciones de una manera, y en unos casos de manera muy magistral. Muchas de las fotografías se convierten también en referentes estéticos, por la importancia visual de las imágenes, aparte del valor documental.

**AAC:** Podríamos afirmar que en la fotografía lo documental y lo estético tienen vasos comunicantes, que la una necesita a la otra, sobre todo al pensar que actualmente la fotografía documental se expone cada vez más en museos, acompañadas de un discurso crítico, espacios donde la gente que no tiene acceso a comprar un libro de fotografía, puede ir al museo para enterarse de ciertas historias que de otra forma no se enteraría. ¿Qué otros vínculos observas en el mundo del arte, entre lo estético y la fotografía documental?

**MAC:** Bueno yo creo que todo tiene un valor. Lo estético tiene un valor. Finalmente si te pones a ver la palabra documental, todo es documental, incluso hasta la fotografía de modas; todo es parte de un documento. La parte de documental se viene a incluir en los años setentas, para diferenciar la cuestión social a lo que es el arte por el arte. Yo creo que en cierta manera, en mi caso, yo he entendido el enorme valor que hay por la fotografía es por su importancia documental. Al inicio de la plática te mencionaba cómo la fotografía ha sido importante para la historia de la humanidad, y es por ese valor documental, porque con base en lo documental nosotros aprendemos lo mejor y lo peor de nosotros mismos, porque existe esta capacidad de análisis que antes no la había. La fotografía acerca mundos. Realmente es increíble lo que ha aportado. Es motivo de discusión, pero yo estoy seguro y bueno, toda mi obra ha sido en ese sentido, que lo importante para mí ha sido el valor documental. No me puedo poner de ortodoxo y decir esto sirve y esto no, lo que sí creo es lo que me ha enseñado la historia. Y lo que me ha enseñado es que toda actividad artística debe tener un sentido social para que persevere. Y yo no lo digo, lo dice la historia.

Tercera entrevista con Marco Antonio Cruz. Centro de la Imagen. 29 de octubre de 2014. Tema: Sobre los ensayos fotográficos y los procesos editoriales

**AAC:** ¿Cómo fue que te planteaste la realización de un trabajo documental como *Habitar la oscuridad*?

**MAC:** Yo creo que todo proyecto documental, ya sea reportaje o ya sea fotográfico, todo es parte de un proceso, un proceso para investigar y desarrollar el proyecto y también luego viene la otra parte, el proceso de ir seleccionando lo mejor de este trabajo, o de lo que se está haciendo, y el proceso final que es el más importante, la difusión, yo creo que los proyectos no se hacen para tenerlos en los archivos, ni para que alguien los descubra, sino que uno los hace para finalmente buscar todas las vías de difusión posibles, yo creo que dentro de esas vías hay varias, una parte es la más importante, es la editorial, porque cuando uno imprime un libro finalmente adquiere un valor enorme porque asegura un documento impreso, como documento impreso pues en cierta manera está ahí el registro, el registro de lo que se hizo, mi única limitante tal vez sea el tiraje, dos mil o tres mil ejemplares, cinco mil, pero aún así no significa nada el tiraje, es muy poquito, cinco mil si te pones a ver con tantos millones de personas en el mundo, o tan sólo la gente ciega, no alcanzaría para todos, es muy limitante, pero es una posibilidad de que hay que hacerlo porque finalmente ahí se crea el registro de una situación, de un reportaje, de un ensayo, y aparte se crea el registro en base a la intención del fotógrafo.

Es muy importante hacer libros como una meta final donde el autor participe, esté ahí, porque finalmente es como lo que te mencionaba del laboratorio, la foto no termina con tomar la imagen, disparar la cámara y punto, la foto es parte de un proceso, cuando uno dispara la cámara ahí inicia un proceso, la otra parte que viene, que es tan importante como tomar fotos, es el proceso químico, ahí se puede a echar a perder todo, el manejo técnico, las condiciones de luz, la velocidad, diafragma. Es muy compleja la fotografía y eso lo tiene que dominar el fotógrafo, cada paso, por eso es tan importante uno como el otro, tan importante la toma, importante el proceso químico, importante un sistema de archivo, importante la edición.

Yo creo que, yo tuve la fortuna de empezar a editar desde que estaba en *La Jornada* el material diario en base a una mesa de luz; si tu ves, yo no tengo hojas de contacto, no existen los contactos fotográficos porque aprendí a ver el negativo, yo veo una tira de negativo y puedo leer la imagen sin problema porque mi mente ya alcanzó el nivel de pasarla a positivo, o sea ya la veo en positivo aunque sea negativo, y mi segundo, cuando uno realiza un proyecto de trabajo de campo, uno no sabe cuándo es la foto, cuándo ya está la foto y muchas veces tú ya tienes la idea de una cierta imagen y cuando revelas lo único que haces es certificar que realmente tenías la razón, ésa era la foto.

Hace rato me mencionaste la cantidad de once mil tomas, yo nunca había tenido la curiosidad de numerarlas porque finalmente creo que la cantidad no importa, podrían ser miles pero lo más importante es el valor de la imagen, y esas son poquitas no?, es más, es tan estricta la (inaudible) colectiva que si tu le preguntas a la gente sobre mi trabajo nomás se va a acordar de tres fotos, o de dos, o de una, y son de las icónicas, y eso quiere decir que de esas once mil fotos pues nomás se reduce a tres o una, eso es realmente asombroso, pero no es un caso único mío, sucede con todos los fotógrafos en el mundo, Cartier-Bresson mencionaba que para él era muy importante hacer una o dos fotografías al año, cuando él tenía un trabajo súper intenso y un equipo de gentes que lo apoyaban en revelados, en hacer copias, cuando tenía un ojo, una mente brillante, genial, tomaba cientos de fotos pero una o las dos fotos que hacía al año eran las icónicas de su vida y él tomó foto durante sesenta setenta años, pero imagínate, tiene setenta fotos icónicas,

**AAC:** Cuando mencionaba la cantidad de fotos, más que nada quiero llegar a la idea de qué tan complejo fue seleccionar de entre esa cantidad enorme de fotogramas, las imágenes que forman parte de *Habitar la obscuridad...*

**MAC:** Yo creo que hay a la vez un aprendizaje de Héctor García y de Nacho López, sobre todo de Nacho que me mencionaba que para pensar editar algo, hacer un libro de la investigación que uno hiciera del tema, tenías que tener cubierto el ochenta por ciento, antes no puedes editar nada porque finalmente no has cubierto el panorama del proyecto, cuando tú tienes el setenta el ochenta por ciento de la investigación realizada, en ese momento ya puedes empezar a editar

**AAC:** ¿En qué momento sentiste que tenías cubierto el tema?

**MAC:** Tal vez como a los catorce años de que inicié el proyecto. Catorce años después, cuando ya tenía una cantidad enorme de imágenes, decidí que ya tenía cubierto el panorama, es cuando decidí empezar a hacer mi libro. Yo tenía muy en claro, lo sigo teniendo, cuáles son las imágenes icónicas y me dediqué a imprimir en pequeños formatos y le pedí de favor a Mariana Yampolsky que me ayudara a hacer una selección. Yo creo que Mariana es una de las mentes más lúcidas y sobre todo una mujer transparente, totalmente. Ella te decía las cosas tal cual, sin agregar ni que le falte nada, tal cual te decía las cosas; si tu material estaba mal te lo decía, si tu material estaba bien también te lo decía, era de la gente que te ponía en tu lugar y te decía cuál era tu rumbo. A ella le encantaba mi trabajo, y en cierta manera pues también fue una forma de acercamiento a Mariana porque nos empezamos a ver cada semana, cada quince días, durante meses, y en cierta manera ese contacto de vernos fortaleció mucho la amistad, y lo que se hizo en esas reuniones fue seleccionar las imágenes más importantes como valor de imagen, cosa que fue un error.

Desde siempre pensé que Pablo Ortiz Monasterio era el indicado para editar el libro, yo tenía ya en cierta manera la experiencia editando pero no me atrevía, a enfrentarme con mi propio proyecto. En este momento sí lo haría porque ya tengo la capacidad para poder resolverlo, pero hace años no la tenía. En aquel entonces creía y confiaba de que podía Pablo podía hacer un buen trabajo por lo que había hecho en Río de Luz en la década de los ochentas; su trabajo era muy padre, todos los libros que editaba. En realidad era el único editor de libro de fotografía en México, aparte de Alfonso Morales (Poncho). Pablo se especializaba en editar libros, y yo creo que fue muy afortunado el contactar a Pablo y que decidiera entrarle al proyecto; le llevé todo lo que hice con Mariana, toda la selección que hicimos, y él me dijo que no, que quería ver todo, realmente no entendía, ¿qué es todo?

Afortunadamente mucho de mi trabajo ya lo tenía digitalizado, ya empezaba a usar escaners así como diez años, los primeros escaners, y empecé a digitalizar negativos, que ahora no sirven porque son archivos de muy mala calidad, pero eso ayudó mucho a que imprimiera cosas pequeñas y a que Pablo Ortiz Monasterio tuviera varios “kilos” de fotos para poder escoger, y lo que hizo Pablo fue una lectura, hizo sobre todo una estructura del libro con dos ideas: una, buscar imágenes donde se muestre una situación social, un problema social, las carencias, las necesidades no resueltas. La otra es una lectura en torno a la imagen, al valor de la mirada. Entonces hizo capítulos. *Habitar la oscuridad* está dividido por capítulos, uno está inspirado en Escher, lo de las escaleras de Escher, éstas que son totalmente surrealistas, que subes y bajas y no vas a ningún lado o vas a muchos lados, está lo de la ciencia, lo del campo, lo del tacto, lo del agua. Todo el libro está dividido por capítulos y cuando él lo hizo pues realmente tuvimos la fortuna para la selección de este libro pues fue un encuentro muy afortunado de gente muy talentosa, estaba Alfonso Morales como un auxiliar, como la gente que de cierta manera nos asentaba sobre la tierra o que proponía cosas que no se nos ocurrían, estaba Pablo como editor y fueron reuniones increíbles, nos vimos durante cerca de un año en casa de Alfonso, nos veíamos cada quince días, aparte que servía para tomar tequila y comer, era hablar del libro y llevar cosas nuevas, y así fue Pablo creando la edición del libro, habían secciones como la parte de principio de inspirado en lo de la escuela nacional, yo lo sentía muy flojo, sentía que todavía no estaba, entonces tuve todavía un año en esta cuestión que nos reuníamos para ir y retratar específicamente para el libro, y realmente quedó maravilloso.

Yo creo que los libros deben de hacerse de esta manera, hay que dejarlos madurar, hay que dejarlos que vayan cuajando solitos, hay que ir construyéndolos, no es con lo que ya está hechos sino a partir de lo que ya está hecho construir una lectura, y si hace falta hacer fotos, se hacen fotos. Yo creo que la experiencia para mí fue muy rica porque finalmente se armó un gran libro, tuve muchos peros en el camino pero también tuvimos el apoyo de Martha y Ricardo Zarak, sobre todo para la cuestión de Martha y Ricardo asumieron el pago para Pablo Ortiz Monasterio, les pagaron a los diseñadores, les pagaron a los escritores, y ese fue (inaudible) las

imágenes, si que fui realmente afortunado y no solamente eso, sino cuando en el desarrollo del proyecto, ellos me daban para comprar película o boletos de avión y de cierta manera pues me apoyaban y eso realmente no lo hace nadie, eso fue muy afortunado.

**AAC:** Respecto a todo lo que me has contado, ¿cómo decidiste en un primer momento recurrir a Mariana Yampolsky para editar el libro? ¿Cuáles son los criterios que ella utilizó para la seleccionarte las imágenes?

**MAC:** El criterio es el valor de la imagen, y más que eso, ahí sí decidí que fuera con Mariana porque era una mujer que realmente era uno de los ojos más educados de México, te mencionaba que ella te decía las cosas tal cual, su punto de vista u opinión de la fotografía era transparente, y sin duda no te sentías ofendido, jamás te sentías ofendido con lo que ella te decía porque sabía la manera de decirte las cosas y creo que con eso era más que suficiente para trabajar con ella, aparte era privilegio estar con ella, y a ella la escogí precisamente por eso, primero por su enorme capacidad como fotógrafa y sobre todo por esta cuestión de su pensamiento y su transparencia, y con Pablo fue porque es el mejor editor de libros en México, nunca fue cuestionando la capacidad de Pablo ni comparándolo porque finalmente los dos tienen dos formas de pensar distintas, los dos son muy importantes en su área, aunque Mariana trabajó mucho con la cuestión editorial sobre todo en la SEP, e hizo muchos libros de fotografía, pero a diferencia de Pablo que se creó libros, realmente se avocó más a crear un perfil de los libros de fotografía en México, mucho de lo que hay actualmente es gracias a Pablo.

Creo que si finalmente Pablo decidió que quería ver más es porque quería darle una lectura más profunda y es donde yo aprendí de repente las imágenes que uno considera que no tienen un valor, que uno considera flojas son imágenes que funcionan en una edición, porque para empezar no puedes hacer un libro solamente con las icónicas, que sí se ha hecho, la mayoría de la gente lo hace, solamente icónicas, y realmente es como si entraras a una galería, a un museo, a ver la obra de un fotógrafo, como si estuvieran los cuadros colgados, pero no es un libro, no hay una lectura visual, no es el objeto, y lo que Pablo hizo con *Habitar la oscuridad* es un libro-objeto, o sea, es un libro íntegro, realmente es un libro, un libro fotográfico, creo que en ese sentido hay dos libros muy importantes en México, uno que hizo Pablo en los ochentas que se llama *La última ciudad*, un libro con texto de José Emilio Pacheco y *Habitar la oscuridad*, yo creo que es otro libro que sacó muy importante dentro de la historia de la fotografía contemporánea en México.

**AAC:** sobre tu experiencia como editor... ¿Cuáles son tus referentes editoriales?

**MAC:** La mayoría de libros de fotografía en cierta manera son eso, son como galerías, incluso hasta los libros de *Río de Luz* en los años ochenta que editó Pablo Ortiz Monasterio. Te mencionaba bueno que finalmente cuando editas un libro debe de

ser totalmente interno, tiene que ser como un libro-objeto que te brinde una lectura de principio a fin, y son contados. Te mencionaba hace rato lo del libro de Pablo *La última ciudad*, hablaba de este libro donde sí se siente el libro-objeto, es un libro íntegro. Hay libros muy importantes, hay libros que he visto, que me han gustado pero que no es la norma, no es que hagan un perfil, ¿sí me entiendes? Cada editorial hace sus libros como puede, con editores distintos, las experiencias son múltiples, pero la mayoría sí son como galerías, no son libros.

**AAC:** En tu caso, ¿cómo fue el proceso para editar el libro cuarenta reporteros gráficos?

**MAC:** Fue un proceso largo porque en cierta manera todo parte de una exhibición, más bien, en un principio fue un concurso que convoca la procuraduría del Distrito Federal, sobre todo un concurso dirigido a los fotógrafos más marginados del periodismo de México que son de nota roja, obviamente, y que nunca participan en los concursos, aquí la participación es enorme, el material que se junta es extraordinario, mucho de nota roja, accidentes, drogadicción, violencia, pues lo que sucede a diario en una ciudad como esta, principalmente que es una ciudad de tragedias, donde una tragedia es un montón de muertos, aquí la gente muere con una facilidad enorme, y bueno, esos fotógrafos participan, de repente tienen la galería de la procu del D.F., en la colonia Doctores, y quieren montar la exposición pero se dan cuenta que tienen como mil fotos y no saben que hacer con ellas, me buscan, ya había un contacto previo conmigo y me piden organizar la exposición, montarla, darle un orden, la curaduría, lo que le llaman ahora curaduría, darle un orden y darle un orden a mil fotos, y obviamente el material quedó padre, increíble, porque finalmente los fotógrafos de nota roja no participan, y hay verdaderas joyas, verdaderas joyas del periodismo, como las imágenes de los sobrevivientes de San Juanico.

El primer fotógrafo llegó y los encontró desnudos en una calle, totalmente quemados, a toda una familia; son imágenes verdaderamente impresionantes, en algún momento dado creo que ni se publicaron, eran muy fuertes, tan duras que ni se publicaron pero que participaron en este concurso, entonces al ver la importancia de todo eso pues pedí a la oficina de prensa que me había invitado a organizar todo eso, pues que se hiciera un libro, les mencioné la importancia que se dejara una constancia de esa exposición, y me dijeron que sí, que adelante, se podría hacer, y es cuando les pedí que para, que invitaría gente que no estaba ahí, y sobre todo a la gente del mencionado nuevo fotoperiodismo, gente de varios periódicos, son cuarenta reporteros gráficos, un poco la idea fue como tener el panorama en general de lo que era el periodismo en ese momento, que no éramos tantos; cuarenta fotógrafos no es nada comparado con ahora.

Ahora tu vas a cualquier evento y son cientos de fotógrafos, brotan por todos lados, antes éramos mas contados, en los tiempos de Miguel de la Madrid o López Portillo éramos diez, éramos nada, yo creo que el libro lo edité como pude realmente a partir de fotocopias hice la lectura, escogí lo mejor, escogí imágenes que tuvieran un eco, un reflejo una con otra, y le hice doble página, el libro realmente yo creo que es un gran libro en cuestión de edición, sobre todo por el valor de las imágenes, la gente que participa, el único inconveniente fue la impresión, la impresión es horrible pero ahí no tuve control, yo decidí o le pedí a la gente de la Procuraduría que se imprimiera en una imprenta dedicada a libros de fotografía que hacía las cosas muy bien, muy caro, pero muy bien en ese tiempo, y se les hizo muy caro en la Procuraduría, y ya sabes no? alguien que recomendó que tenía una imprenta decidió imprimirlo y creo que terminaron pagando más pero, y quedó horrible, espantoso, y la otra situación fue que dentro de la edición había una imagen que no le gustó a Presidencia de la República y el libro lo boicotearon, había mucho entusiasmo con él, tan pronto lo palomeó, o más bien no lo palomeó el presidente y el libro se fue al olvido, lo “embodegaron”, y quien sabe en qué terminó, los que yo sí rescaté fue para los cuarenta fotógrafos, una dotación de libros.

¡Si encuentras ese libro cómpralo porque no hay; es de colección ese libro! Lo que hice con ese libro mas bien es como, en los 84 se hizo un libro en la Universidad de Chapingo, cuando estaba precisamente Ignacio Betancourt a cargo de la parte cultural de esa universidad, como una oficina de asuntos culturales; a él se le propuso un proyecto junto con la fototeca de Pachuca que iniciaba, y se hizo un libro muy importante que se llama *La imagen del Poder o el Poder de la imagen*, y es un libro que es un resumen del periodismo desde el porfiriato a Miguel de la Madrid. Justamente cuando termina el sexenio de Miguel de la Madrid es con fotos de nuestras (sic). Cuando yo empecé a editar la fotografía de prensa en México, el de *Cuarenta reporteros gráficos*, la idea es que quería dar continuidad al libro editado por Chapingo, sobre todo para que no se perdiera la continuidad de la historia del periodismo en México; no hay una sola foto que haya utilizado en el libro anterior, sino que ya le da continuidad. No hay un apoyo real del estado para este tipo de proyectos culturales, para entender el gran valor de la fotografía impresa en libros, que da la constancia, el registro, y el registro perdura. Tú me has dicho que has encontrado el libro, un libro que en su momento fue limitado, fue en cierta manera bloqueado pero aún así se pueden conseguir el libro, eso habla de la importancia de imprimir un libro.

**AAC:** Y sobre el proceso de edición de tu libro Cafetaleros...

**MAC:** Antes de él, estuvo *Contra la pared*, un librito. Nos asociamos para ese tipo de libros, como un proyecto de colección, Eniac Martínez, Francisco Mata y yo. La idea partía de que queríamos hacer una serie de libros que se llamaran Historias de la ciudad, libros pequeños, que la gente tuviera fácil acceso, o sea baratos y de formato pequeño; se hizo ese libro [*Contra la pared*]. La intención de la editorial era muy

buena, nada más era para ese primer libro que fue el número uno *Contra la pared* y había que invertir más dinero con la idea de que se generara la impresión de más libros, más libros, más libros; era un poco como la base de un proyecto editorial, desafortunadamente ya no llegamos a ningún acuerdo, yo me salí del grupo, Mata y Eniac sí siguieron haciendo libros.

Y respecto a *Cafetaleros* es como mi segundo libro, un proyecto que hice sobre el café en Chiapas. Fui a varias cosechas, como a tres o cuatro cosechas, fui a Chiapas. Tenía una cercanía de muchos años con la zona, tanto con la selva como con los guatemaltecos que viven en zonas cafetaleras, y se incrementó con asuntos como el del levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), o sea que mi permanencia en Chiapas ha sido de hace un montón de años y en cierta manera hasta me siento chiapaneco porque es como mi tierra, cada vez que voy estoy en casa, mis amigos están ahí; es un lugar olvidado por todos. En mi caso como fotógrafo documental representó una fuente, una cantera impresionante de temas para trabajar, tuve la fortuna de conocer a Antonio Turok, a periodistas chiapanecos, y cuando empecé a desarrollar el tema de cafetaleros pues recibí el apoyo de todos ellos para viajar a zonas, porque yo no conocía, aparte no es fácil llegar, es muy complicado, sobre todo llegar a la punta del Soconusco, en ese tiempo era súper complicado y sobre todo peligroso, no podía entrar cualquier persona ahí porque ya era motivo de desconfianza, y luego pues la mayoría de la gente no hablaba español, te salían con machetes, cómo dialogabas, cómo negociabas, entonces fue complicado y al final cuando salió el libro, me mandaron a decir que ni me acercara; a los finqueros, les molestó mucho el libro y en cierta manera estaba un poco amenazado para que ya no regresara al lugar.

Uno cumple su objetivo de mostrar una situación en México, donde al parecer toda la atención está en el norte del país, todos los fotógrafos están en la frontera norte y en el sur nada, durante años nada, no le ponen ni mayor atención; ahorita está la cuestión de la prostitución, está la cuestión de migración, el asunto de la bestia, de todos los migrantes que vienen desde Honduras o de Centroamérica, realmente que es muy fuerte, hay una mayor atención de los fotógrafos pero antes no había nada, era un lugar olvidado por todos, y para ese proyecto pues fue complicado pero cada proyecto es así.

Mi necesidad, mis ganas de comerme al mundo era lo que me hacía viajar, porque viajaba en las peores condiciones, no tenía para boletos de avión, me iba en camión, un viaje de dieciocho veinte horas, ó mas de veinte horas, llegar y dormir en casa de amigos o en el campo con los campesinos; fue complicado pero realmente el resultado es gratificante, y realmente yo trato con una economía, o sea no cargo ni los grandes equipos, ni las grandes cámaras, nada aparatoso, tengo una *Leica* o dos, sí dos *Leicas* y nunca me han fallado, un *sleeping*, tres lentes y rollos, todo, no es que cargue la gran mochila, con lentes, telefoto, nada de eso, soy como muy discreto, he aprendido a ser discreto.

**AAC:** ¿Cuánto tardaste para realizar el proyecto de investigación que culminó en *Cafetaleros*?

**MAC:** Pues iba en los periodos de cosecha que eran de octubre a noviembre como en tres años distintos, pero aparte sumé material que ya tenía sobre la guerra de Chiapas porque estuve en la toma de un municipio cafetalero que es por Altamirano, Chiapas, es muy cercano a la selva y en cierta manera con eso cierro el libro, pero en realidad es un proyecto que lo fui haciendo gradualmente y al principio pues era muy complicado ir a la parte del Soconusco pero luego tuve la fortuna de que conocí a una amiga de origen alemán y su familia tiene una finca allá, y cuando fue el levantamiento armado todo mundo huyó, todos los finqueros se fueron a Europa, a Alemania, y a ella le encargaron la finca, entonces estaba el rumor que el día de la raza, en octubre de 1994, los indígenas iban a tomar todas las fincas, y justamente ella me dijo “pues vente, si van a tomar las fincas es el momento que tu hagas fotos” y pues sí, me fui, y nunca las tomaron pero pude retratar del interior de la finca, lo que no me tenía permitido lo pude hacer.

**AAC:** ¿La mayor parte de las fotografías que podemos observar en *Cafetaleros* son de la misma finca?

**MAC:** No, son varias fincas, el proyecto son como de cuatro o cinco fincas, en el Soconusco hay cuarenta fincas, hay fincas tan grandes tan grandes tan grandes que son hectáreas, cientos de hectáreas.

**AAC:** ¿Pero a algunas entrabas sin permiso?

**MAC:** A la mayoría sin permiso, pero como son tan grandes, de aquí a que te localizaban, que andaba alguien ahí que no era del lugar, tardaba horas, sí llegaban, me localizaban y me sacaban, pero yo ya había hecho las fotos

**AAC:** ¿Y los jornaleros qué te decían?

**MAC:** Pues eran indígenas, no hablábamos, no hablaban español, la mayoría eran indígenas de Guatemala, entonces ¿qué hablas? Yo creo que en cierta manera uno aprende el lenguaje universal que es la manera que te comportas, el comportamiento, más bien tu manera de ser es un lenguaje, entonces tú te das cuenta cuando eres aceptado o no eres aceptado, inmediatamente te das cuenta cuando sientes que ya hay algo que te impide tomar fotos es porque les molestas, se siente molesto; si tu lo percibes ya no lo haces, pero sientes cuando sientes que tienes el chance de hacerlo, hay una complicidad contigo para hacerlo pues adelante, y muchas de esas cosas pues las vas aprendiendo en el camino.

**AA:** Cuándo tenías reunida cierta cantidad de fotos, ¿cómo fue el proceso de edición y de selección?

**MAC:** Igual, cuando tenía ya una cantidad enorme y tenía cubierto un poco la idea de la cuestión de la frontera, cuando llegan los trabajadores migratorios a la frontera, cómo los contratan y los distribuyen a las distintas fincas, el trabajo en las fincas, los cafetales, el proceso del desecado del café, todo este proceso tan antiguo; las fincas son de principios de 1800, tal vez finales del 1700, todo es como irse a otra época, y luego hice el trabajo de los indígenas mexicanos dedicados al cultivo del café; cuando sentía que ya tenía un cuerpo de trabajo ya grande es cuando decidí hacer el libro y participé en el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), iniciaba el programa de apoyo de coinversiones a proyectos culturales y yo lo metí como proyecto cultural, y mi coinversión era que yo ya había invertido para ese proyecto en viajes, películas, y que ellos nada más pusieran la parte de la impresión del libro, se imprimió; creo que es de los últimos libros que se hicieron en Madero, en la imprenta Madero, que en ese momento era como la imprenta más importante en México.

**AA:** ¿Te encargaste de seleccionar las fotos que formaron parte de ese libro y de decidir la compaginación, las narraciones, las imágenes, o alguien más participó?

**MAC:** Bueno, yo le presenté, igual tenía la experiencia de trabajar con Lepes el primer libro, le pedí a Lepes que diseñara éste el segundo libro pero yo le presenté la historia tal cual como era, la historia está contada de una manera muy lineal, desde la llegada de los trabajadores migratorios al trabajo de las fincas y al final o la segunda parte que es con los trabajadores indígenas mexicanos y concluye con la toma de un municipio zapatista que en cierta manera simboliza, y no solamente simboliza sino que fue cierto que a partir del levantamiento armado cambiaron las condiciones de explotación de la selva; antes había peones casillados hace cien años, había gente que estaba endeudada por generaciones, habían lugares donde el patrón era el dueño de todo, de las almas, era dueño de las mujeres, era dueño de todo, y bueno, al final cuando yo realicé ese proyecto lo que sí sucedía allí, había un fuerte, aunque los trabajadores de la selva eran dueños de sus parcelas donde cultivaban su café pero todo era acaparado por alemanes, igual existía la deuda por generaciones, existía la represión; a la gente incómoda la mataban o la encarcelaban, todo lo que sucedió con los zapatistas realmente no fue ninguna sorpresa cuando tu estabas documentando todo eso, en algún momento tenía que suceder; y lo increíble, el cambio que hubo es que a partir del levantamiento armado pues la mayoría de los acaparadores huyeron y los indígenas empezaron a crear cooperativas, cooperativas para distribuir y controlar su café, que es lo que existe actualmente, pero esa es la parte positiva de todo este asunto.

**AAC:** ¿Cómo tomas la decisión de que la imagen sea la protagonista de un libro, que la imagen pueda narrar por sí sola?

**MAC:** Yo creo que esto es parte del ejercicio, que verdaderamente las imágenes hablen por sí mismas, para lograr eso no es tan fácil, se necesita tener una experiencia enorme y sobre todo una experiencia de vida para poder contar historias por medio de una imagen. Yo creo que en cierta manera la fortuna es que en México tenemos grandes narradores de imágenes: tenemos a Mariana Yampolski, a Graciela Iturbide, a Nacho López, a Héctor García, Lola Álvarez Bravo; la lista de gente que ha aprendido a narrar con imágenes es interminable y cada uno tiene una narración distinta, no es que sea una narración en general sino que cada uno tiene su propia manera de contar las cosas, y en esa medida yo tengo mi propia manera de contar las cosas, es un estilo de poder narrar y para lograr el estilo pues nada como la experiencia y el trabajo, la intensidad, y no es fácil.

Yo creo que la fotografía no necesita textos, aunque yo creo que en un libro, dependiendo la naturaleza del libro, en el caso de *Cafetaleros*, en el caso de *Habitar la oscuridad*, yo creo que sí se necesita tener un libro que te ubique el contexto de dónde hiciste esas imágenes; lo peor que puede suceder es que sean textos donde se hablen de las propias imágenes, o que hablen de ti como autor, para mí esos textos no funcionan, funcionan cuando hablan del tema, la parte social; has de cuenta que llega alguien de China y ve ese libro y quiere entenderlo y tiene que leer el texto y el texto le va a informar en qué contexto está hecho esas imágenes, por eso es importante, pero hay libros que no dicen nada.

Tengo la fortuna de que nuevamente Pablo Ortiz Monasterio acaba de editar un libro mío que salió este mes, está por publicarse, más bien ya salió de imprenta, ya está por distribuirse en EDUCAL, es un libro de una colección que se llama Círculo de Arte, y me pidió un proyecto Pablo que le presentara una idea y he retratado a los animales en toda mi vida como fotógrafo, ha sido como un tema recurrente cuando me los encuentro ya sea caballos, burros, gatos, de todo, perros los retrato, y le presenté una serie de imágenes a Pablo y acaba de editar un libro que se llama *Bestiario*, es un libro que no tiene texto, hay un texto de introducción que es de un escritor de origen italiano pero las imágenes no tienen pie de foto, no tienen año, no tienen fechas y realmente es como muy limpio el libro, y yo creo que la sensación cuando las ves pues es una sensación muy agradable que te quedas. Igual es como sigue estando mi sello, aunque hable de animales pero también hablo sobre la compasión, sobre el infortunio, sobre la soledad, pero ahora con animales, pero ahí está en cierta manera mi sello como fotógrafo.

**AAC:** Hay libros muy representativos de la historia de la fotografía documental y han marcado de alguna manera cierta tendencia, y en ellos se inserta un ensayo ensayo, pero tú elegiste un texto que de repente tiene tintes reflexivos, poéticos, pero que no es un ensayo académico ni un artículo de denuncia, ¿por qué elegir este tipo de texto?

**MAC:** Yo creo que la parte que siempre es muy complicada como fotógrafo es la colaboración de escritores para que participe con un proyecto editorial sobre todo fotográfico, siempre te enfrentas con el problema de quién lo va a hacer, por lo general, y en el caso en particular *Habitar la oscuridad* fue un asunto que alargó mucho el proceso editorial, el conseguir el escritor. Bueno fueron dos factores que sucedieron, uno, conseguir el diseñador adecuado, conseguimos grandes firmas de diseñadores incluso gente que ha salido de imprenta *Madero*, los grandes diseñadores, pero cada uno hacía su propia versión del proyecto y era algo totalmente alejado a la edición de Pablo Ortiz Monasterio y a la mía y entonces perdimos tiempo, le dábamos el proyecto a alguien para que hiciera una maqueta y al final ver que no era lo que nosotros queríamos pues es perder tiempo y dinero y un esfuerzo enorme, y sucedió con dos diseñadores, no entendieron hasta que lo diseñó el sobrino de Pablo Ortiz Monasterio, que en cierta manera hay una comunicación por ser un vínculo familiar hay una comunicación directa y donde Pablo tuvo un control en la cuestión de diseño, pero aparte la propuesta del diseñador es realmente padre, su propuesta era esta cuestión: el manejo de la tipografía como óptica, jugando otra vez con la mirada, tipografía con muy bajos puntos, muy poquitos puntos a tipografía ya más grande, jugando con esta cuestión de optometrista.

**AAC:** ¿Pero por qué elegir a un poeta y no a un ensayista para el texto de *Habitar la oscuridad*?

**MAC:** La otra bronca fue los escritores, quién iba a escribir este libro, también ahí perdí un montón de tiempo, yo creo que originalmente pensé que para el libro escribiera José Saramago, para mí era así como el indicado, pero justamente cuando estaba pensando en él, gana el Nobel y se volvió en una gente imposible, una vez que ganan el Nobel se ponen difíciles de alcanzar, ya no es posible, aunque él siempre tuvo una humildad enorme, el contacto con la gente y todo eso pero ya es imposible que escriba algo para ti. La otra opción era John Berger, que es un filósofo de la imagen, una gente muy importante, igual localizarlo fue un lío pero al final lo localicé, tuve comunicación por cartas, le mandé paquetes de fotos, incluso le mandé libros que había hecho antes y incluso hasta originales le mandé de el proyecto y me avisó que estaría en México para una determinada fecha, nos vimos, tuvo una conferencia, nos vimos y me comentó que ya estaba muy cansado, que tenía más de ochenta años y que ya no se comprometía, que le encantaba el proyecto, le encantaba la idea pero no se comprometía a escribir.

En eso andábamos cuando, bueno, siempre he recibido el apoyo de Ricardo y Martha Zarak pero sobre todo de Ricardo, Ricardo es una gente muy culta que conoce todo el ámbito cultural de México, tanto escritores, pintores, de todo, y él me mencionó: oye hay un poeta que está perdiendo la vista (inaudible) dice vamos a verlo, y lo fuimos a ver y fue increíble porque Jorge Fernández Granados veía muy poquito, no sé ahora, porque finalmente su padecimiento es progresivo, o sea gradualmente va perdiendo la vista, entonces él tiene una computadora una PC con un programa donde le magnificaba las imágenes y casi veía los pixeles y fue increíble porque le llevé las fotos, y él se encargó de ver una por una, todas las imágenes del libro él las vió pero las veía así como por líneas y yo creo que su mente las iba construyendo y al final le encantó el proyecto y escribió un texto muy testimonial, sobre todo un texto muy sentido porque hablaba de su propio caso, que es perder la vista, y en cierta manera quién mejor que él, y siempre he procurado en la cuestión de libros invitar a gente cercana al tema, no la firma por la firma, sino a gente cercana al tema.

En el caso de *Cafetaleros* pues fue, el texto es de Antonio García de León que es un investigador que he tenido años de contacto en Chiapas, que aparte es un escritor comprometido con el movimiento indígena, entonces quién mejor que él que conocía profundamente la situación de Chiapas, la situación de la selva, del café, de las fincas cafetaleras del Soconusco, qué mejor que él.

Ahora estoy enfrascado en editar una colección de libros sobre la ciudad de México, que es un trabajo de cerca de más treinta años, cerca de treinta y cinco años, entonces estoy reeditando el primer libro que es *Contra la pared*, que no tiene un texto el primer libro no tiene un texto, hay una cita de Jorge Ibargüengoita que nos fusilamos pero en realidad no hay texto pero para esta nueva edición que propongo una reedición, ya toda esta colección es editada por mí, ya es una edición muy moderna, muy ágil donde rescato imágenes del archivo, y ahora escribe el doctor Alberto del Castillo, es un trabajo realmente muy padre sobre la nota roja en México, sobre la cuestión de la violencia sobre el contexto con el que fueron hechas las fotos, y ahorita estoy enfrascado en cinco libros que es la parte de la colección, uno es *Contra la pared*, reeditarlos, el otro es sobre *La hija de los apaches* con un texto de Ignacio Betancourt. Nacho conoció profundamente la pulquería cuando estaba en la colonia Roma, y también qué mejor que él para escribirla, tiene un texto también muy testimonial muy padre; en realidad el texto es un complemento de las imágenes, y yo sí quisiera precisar que independientemente que yo sí valoro mucho las imágenes que hablan por sí mismas, que mantienen su propio diálogo pero tampoco no estoy negado al texto; yo creo que cuando hay un texto que compagina con la imagen o al revés es cuando se puede trabajar juntos, yo no desecho la cuestión de texto e imagen, al contrario, creo que todas las propuestas son bienvenidas.

Hay otro libro que es sobre los sismos de 1985 que precisamente el próximo año creo que se cumplen ya treinta años, entonces va a ser significativo hacer ese libro, originalmente pensé en Elena Poniatowska, más bien se lo pedí a Elena Poniatowska dada la cercanía que tenemos, la amistad que ella escribiera para el libro pero igual dice que sí pero tiene mil compromisos y algo sí he aprendido es no empezar a corretear a la gente, o escriben o no escriben; en el caso de Elena decidí ya no buscarla, hubiera sido ideal que ella lo hiciera porque escribió un libro que se llama *Las voces del Terremoto*, y aparte conoce profundamente mi trabajo, casi todas las conferencias que ha impartido sobre el terremoto han sido con mis fotos, le he dado transparencias en su momento, o archivos digitales que proyecta, entonces qué mejor que ella que hable sobre los sismos del 85 pero como no me lo entregó y sí me dijo que sí pero no me dijo cuándo, entonces decidí hacer el texto y lo hice de una manera testimonial, lo que viví a partir de los primeros minutos del sismo.

Hice otro libro sobre la vida cotidiana de la ciudad de México que es un libro grande, son treinta años de retratar las calles de la ciudad de México, hay de todo ahí, realmente es increíble, es el libro más grande el más importante; hay otro libro sobre un proyecto que hice en el 2011 sobre el metro de la ciudad de México y el texto es de Juan Villoro, también es un texto muy padre. Bueno, y en eso estoy ahorita, tratando de cerrar estos libros, en cierta manera al cerrar los libros cierro un capítulo de mi vida como el fotógrafo documental de la ciudad de México; sí voy a seguir trabajando, pero no puedo seguir trabajando cuando tengo todo este pendiente atrás, y todavía me faltarían dos libros más por hacer.

**AAC:** Regresemos a *Habitar la oscuridad*. Para ti ¿cuáles son las fotos icónicas de ese ensayo visual?

Yo creo que las fotografías icónicas no las decide el fotógrafo, incluso estoy asegurado o tengo la seguridad de que si el fotógrafo considera que lo más importante de su trabajo son determinadas imágenes en realidad no es así, las imágenes que se vuelven o se convierten icónicas las decide la gente, y la decide por son las imágenes que se quedan en la mente de la gente, por ejemplo, de todo un proyecto de 17 años a la mejor la gente se acuerda de 3 imágenes del ensayo, no más, yo creo que dentro de esas imágenes que se acuerda está la del niño con la bandera que es un símbolo de nacionalismo, de la patria ciega, es muy fuerte esa lectura y la foto es contundente, la gente se queda con la foto de Andrea Islas que es la anciana campesina en el campo mexicano con los magueyes, también es como una imagen muy icónica, muy mexicana, se queda con la fotos de el niño en el agua que está la hidroterapia, que hay una mano que está entre el agua y el exterior la imagen, también es como muy fuerte, y una más, tal vez la de el niño tocando la pieza prehispánica que es la serpiente de fuego, de Giovanni, yo creo que son contadas realmente y eso lo decide la gente, y bueno en general yo creo que si la fotografía ha aportado a la humanidad de una manera impresionante, en el inicio de esta

entrevista te mencionaba cómo ha aportado la fotografía como documento social y que la cantidad de registros son impresionantes, innumerables, ahora es ilimitado, ahora no hay manera de contar todo lo que se hace como registro por la posibilidad que todo mundo tiene de hacer foto, por la distribución por las redes sociales, pero las fotos realmente importantes son contadas, contadas con la mano, realmente son las icónicas las decide la propia gente.

**AAC:** ¿Cómo se te ocurrió hacer aquella imagen en la que los niños posan con la bandera? En esas imágenes vemos las decisiones del fotógrafo: hay un ciclorama que aísla a los sujetos y hay una pose, ¿qué pensaste al momento de hacer esas imágenes?

**MAC:** Bueno, en realidad a mí no se me ocurrió, yo lo único que hice fue verla, y llegar un día a una escuela de educación especial y estar en el día de la ceremonia cívica, creo que es el primer lunes de cada mes, y cuando ví la foto del niño con la bandera me impresionó mucho, y obviamente hice fotos pero lo que no me gustó es que había un ruido alrededor del niño impresionante, unos niños, los otros niños, la propia luz, la escuela, para mí era como muy importante el sujeto y la bandera porque esa es la fuerza de la imagen, no de la foto, lo que hice fue comprar un papel también muy grande, le pedí a dos maestros ciegos que lo sostuvieran, que incluso en el libro está esta parte con la niña también con la bandera como parte de este proceso de buscar la foto, y fue afortunado.

Realmente yo procuro no intervenir en lo que tengo enfrente, procuro siempre ser muy respetuoso, pero también he sido como muy transparente cuando he intervenido en algo, pero es para bien de la imagen pues, en este caso fue el haber contribuido para hacer esa foto del niño con la bandera porque finalmente el resultado fue asombroso, finalmente fue increíble, y salió otra foto también de este proceso, igual sucedió con el niño de la alberca, que tuve que conseguir una pecera para lograr esa imagen, pero son fotos que o imágenes que yo construí también en mi mente, las preveo, la veo y digo la foto es así, tengo que solucionarlo porque ahí está, la otra es no haber hecho nada, y la foto nunca se hubiera escogido, pero finalmente se escogió por el valor de la propia imagen.

**AAC:** Hay decisiones también del fotógrafo. ¿Alterar la imagen en cierto tipo de prácticas es contribuir a la ficción y disminuir la veracidad del discurso visual?

**MAC:** Pero si tu ves en 35 años tomando fotos pues que lo he hecho cinco veces no es nada; ahora, yo creo que uno retrata como uno considera, en mi caso, yo no soy nadie para decir lo que está bien o lo que está mal, finalmente lo que está bien es el resultado, cómo se ha hecho pues no sé, a lo mejor intervienen muchas cosas pero lo que sí creo en mi caso, que para mí es muy importante el respeto hacia la gente y parte de ese respeto es que no se sienta ni agredida, tratar como de tener la esencia de esta persona, de ese instante, de ese momento, y de reflejarlo por medio de la

imagen, pero sin que la gente lo note, muchas veces la gente no se da cuenta que la estoy retratando pero yo estoy ahí, pero ese ya es el resultado de la experiencia, yo no necesito construir nada porque finalmente las cosas ya están, no es necesario, yo creo que la gente que recurre mucho a construir la imagen es porque tiene o no tiene esa facultad de ver que las cosas ya están ahí, la esencia ya está ahí sin necesidad de intervenir, no es necesario, hay gente que lo hace tal vez por inseguridad, que todo lo construye y el único gran problema cuando se hace de esa manera es que las imágenes se ven posadas, se ve escenas falsas o es tanta la intervención del fotógrafo que ya no es creíble.

**AAC:** Dentro de las fotos icónicas de *Habitar la oscuridad*...la imagen te remite a muchas cosas...quisiera que me platicaras este proceso...cómo fue la relación con Andrea... cómo surgió esa foto icónica...

Andrea era familiar de la abuela de Ángeles Torrejón, mi compañera, y vivieron juntas un tiempo, las dos campesinas, pero pues hubo una relación de afecto, realmente de cariño de afecto con las dos personas, con las dos viejitas porque eran ya ancianas y Andrea representa lo que sucede con la mayoría de los campesinos en México, cuando tienen ya un padecimiento pues jamás van al doctor, ella tenía un problema de la vista y jamás fue a atenderse, su hermano Pedro igual.

Fue una relación entrañable, yo creo que Andrea era una persona que podía retratar sin problemas, su abuela de Ángeles no tanto pero ella también no tenía problema de la vista, el problema fuerte era de Andrea y de su hermano Pedro, te mencionaba que sí representan y simbolizan a lo que sucede con la mayoría de los campesinos, yo presumo que eran ciegos por cataratas, por cataratas no atendidas, que es una enfermedad curable pero como que es el gran fantasma de la ceguera en México, la mayoría de los ancianos en las comunidades indígenas o rurales, o en la ciudad de México también sucede, hay problemas de cataratas, de ceguera por cataratas, realmente es increíble que suceda eso en pleno siglo XXI, no es posible que la gente siga padeciendo ese tipo de cosas cuando se puede curar, pero es la historia de siempre y en algunos lugares es peor que eso como en el caso Chiapas, en Chiapas la gente se muere de enfermedades curables, cuando un niño cumple 14 años en la selva de Chiapas le hacen fiesta, la fiesta porque ya se logró, o sea no se murió, porque la mayoría de los niños antes de los 14 años se mueren y eso es horrible.

Yo creo que el caso de Andrea realmente sí agradezco mucho el haberla conocido, haberla retratado, el haberla visitado por mucho tiempo, iba regularmente a verla y yo creo que cuando me entero de su muerte es justamente cuando estoy en Chiapas retratando cosas de tracoma cuando ya estoy en el aeropuerto de Tuxtla para venirme a la ciudad de México, cuando me comunico con Ángeles a mi casa y me dice que le acaba de avisar que falleció, inmediatamente tan pronto como llegué a la ciudad de México me trasladé al lugar donde estaba y pude

hacer la foto de Andrea muerta, que la muerte es muy importante dentro de un ensayo fotográfico, es muy importante porque finalmente es parte del proceso de vida, pero retratar la muerte no es tan fácil, de aquí a que suceda algo es muy complicado y en el caso de *Habitar la oscuridad* sucedió porque hubo invertidos 17 años, en algún momento tenía que suceder la muerte en esos 17 años, desafortunadamente fue con el caso de Andrea, y que finalmente muere por un cáncer que nunca se atendió, jamás se atendió el cáncer, imagínate aguantar los dolores, pero están acostumbradas a eso, a aguantar, toda su vida era aguantar.

**AAC:** Y este proceso de la foto icónica, porque yo pude observar en tu archivo que fue como una especie de caminata que hicieron ustedes, no sé si desde la casa familiar hacia el cerro....

**MAC:** No, fue a un lado de su casa, realmente no fue caminar con ella sino a un ladito de su casa está la nopalera y pues se dio una tarde, finalmente le estaba tomando fotos había mucho viento y así se tapan los ojos por el viento, es cuando tomo la foto, pero no fue algo así que yo recuerde el momento exacto cuando la tomé, no lo recuerdo.

**AAC:** Hay fotogramas en donde se observa ese proceso de llegar a la foto...

Y aparte no andas tras eso, no andas buscando íconos, no andas buscando la gran foto, sí andas con la necesidad y el hambre de retratar, y retratar todo el tiempo y que no se te vaya nada, yo creo que es como muy importante pero lo demás ya es secundario, ya es parte del proceso, esa foto jamás pudo haber salido tan bien, pudo haber sucedido, que pudo haber tenido un accidente en el laboratorio, se vela el rollo, algo sucede, o se sobreveleva o se sub-sereleva, algo pasa, la experiencia de que no tenga la capacidad de elegir la foto y ahí estuviera todavía en el archivo, jamás la elegí porque jamás la ví, y en ese sentido yo creo que la fotografía pues todo lo que tú ves incluso los grandes maestros de la fotografía en el mundo, todo lo que ves es como lo mejor de su producción, porque hay un ojo que seleccionó y que dijo ésta es la foto pero cuando tú empiezas a navegar en los archivos te das cuenta que son también muy malos fotógrafos, o sea que los grandes maestros también son malos fotógrafos porque han hecho cosas malas, pero eso nunca lo vas a ver porque nunca van a elegir esas fotos, incluso en el caso de Nacho López hasta rompía lo que él sentía que no estaba bien, era muy estricto.

Entrevista a Pablo Ortiz Monasterio en su Estudio de avenida Revolución. ciudad de México, 10 de noviembre de 2015.

**Arturo Ávila Cano (AAC):** ¿Cómo se fue gestando la creación de este libro que lleva como título *Habitar la Oscuridad*?

**Pablo Ortiz Monasterio (POM):** Mi amistad con Marco Antonio, mi relación laboral es antigua, es larga, ya habíamos publicado material, yo conocía su trabajo conforme lo fue hacienda, ya lo habíamos charlado mucho. Marco ya llevaba años trabajando con ese proyecto y decidió hacer su libro, todos lo aplaudimos y lo animamos a que lo hiciera. En un momento se acercó con Mariana Yampolsky, que es colega y fotógrafa, y le propuso que le ayudara a editar su libro.

Antes de seguir debo apuntar que todo esto es trabajo voluntario, vamos, sin contar salarios ni nada, la producción de un libro, es deficitaria, se pierde dinero. Somos los fotógrafos, los editores y en algunos casos las instituciones quienes financiamos para que se pueda publicar un libro, porque difícilmente un libro de fotografía, digamos, uno de cada mil, acaba pagando gastos, los demás son deficitarios. Entonces Mariana, linda y generosa como fue, se puso a trabajar y llegan a un resultado. Se conoce que Marco Cruz no estaba del todo convencido y tras eso se acerca a mi y con la verdad por delante y la franqueza y la amistad que nos unía, pues comenzamos a trabajar.

**AAC:** Tu tomaste la edición del libro después de que Mariana falleciera.

**POM:** No es fácil que alguien te diga, pues haz esto. Marco es franco y hasta donde yo supe no hubo mayor problema con Mariana. Cuando llega conmigo me muestra una maquetita, recuerdo haberla tenido –sería muy interesante revisarla– y a raíz de eso dije pues vamos a ponernos a trabajar. No es que me dieran la propuesta de Mariana y le diera vuelta. Le dije a Marc, arrímame material, mientras más, mejor. Yo no fui directamente al archivo, no vi todo el material, pero si llegué a un punto donde tuve cientos de contactos y a lo largo de los años Marco había hecho una decantación de su material y a partir de eso comenzamos a trabajar

**AAC:** ¿Cómo se hace la edición un libro con fotografías?

**POM:** Ante un universo de miles de fotografías se hace la pregunta: ¿cuáles son las fotos pertinentes y por qué? Y una vez decidido eso, en qué orden. Yo tengo una idea de que uno escucha, yo veo las imágenes y oigo voces, cuando veo imágenes comienzo a escuchar voces, como los esquizofrénicos, pues así me pasa; entonces tu tienes un conjunto enorme, amorfo y llega un momento en que las fotos hablan y cuando oigo voces, me refiero a que naturalmente unas se asocian con las otras.

Seremos muy obvios, muy mecánicos: la ceguera de la pobreza, eso es el campo, es un tipo de ceguera muy particular, esa ceguera está no sólo en las zonas rurales, sino además en los estados pobres, en Guerrero, Oaxaca, Chiapas, no está en el norte del país, como en Sonora o Chihuahua. Allá hay un serie de imágenes de muy diverso índole: niños, clínicas, viejitos, lazarillos. Todas esas imágenes forman un grupo, naturalmente se empiezan a componer grupos que están divididos por cierta lógica interna. A partir de eso, digo yo, es clave poner mucha atención. Eso es lo que es en el fondo la preocupación del fotógrafo. Y si yo me lanzo en el fondo a hacer el proyecto que yo quiera, puedo pecar de abandonar las intenciones originales de un fotógrafo como Marco Cruz. Entonces, en esta lectura, en este ejercicio de escuchar lo que los conjuntos amplios te dicen, una vez que llegas allí, hay que revisar todas las fotos y preguntarse cuáles son las buenas fotos y para el libro meter las mejores que allá y hacer el libro.

**AAC:** ¿Fue un trabajo árduo revisar las fotografías del archivo y llevar a cabo una selección de las mejores imágenes?

**POM:** Pues resulta que no es así porque hubo fotos geniales que se quedaron fuera del libro, porque eso ya estaba dicho. Hay fotos buenísimas un bombón que se privilegian por encima de otras, pero eso ya está dicho con otras fotos, se descartan; y luego estrán las famosas fotos malas, que nunca les hubieras hecho caso, pero al momento de estar agrupando las foto aportan ciertos elementos que son útiles y que los necesitas, y que luego además la vez en libro, la ve la gente y no la detecta como una imagen mala; entonces te das cuenta de cuál es buena y mala foto es relativa, depende del contexto en el que esté metida. Finalmente las fotos buenas son aquellas que son elocuentes que te dicen cosas, que te hablan, que te meten, esas son las fotos realmente buenas.

Claro que hay ciertas fotos que evidentemente son realmente potentes desde siempre. Piensas en los ciegos y hay está esa foto de marco que es emblemática. Hay fotos que me encantan por su dramatismo y por ejemplo otras conmovedoras, como la de los niños en la alberca, son muy conmovedoras, porque son niños y te permiten imaginar el mundo del tacto pro el hecho de estar en la alberca; y hay otras de los juegos y el movmiemiento que te hablan de la vitalidad, que no por ser ciegos los niños son distintos. Y otras como las de los campesinos y los lazarillos.

Entonces es a partir del análisis del conjunto y de revisar cuáles son los grandes grupos, las preocupaciones que Marco ha tenido a lo largo de los años, que surgen la ceguera de la pobreza, el campo, la política. Marco tiene por su formación, por los sitios en los que ha trabajado una vision social, son las luchas de los propios ciegos por su reconocimiento, por su escuela, por sus derechos; aquellas imágenes que te permiten acercar al lector a la concepción de que la ceguera no solo está atravesada por la economía sino también por la política.

Luego, está el otro fenómeno del trabajo propiamente dicho en la parte urbana, son los otros ciegos que trabajan, que van, que se reúnen; ciertamente el capítulo de las escuelas, que está pegado con el del trabajo, los niños van a la escuela para tener herramientas y enfrentar la vida de modo independiente, entonces esos son como los grandes rubros que Marco Cruz documenta y que en una revisión precisa, atenta, surgen esas voces, y se escuchan con claridad.

**AAC:** ¿Así dicho suena fácil la selección y la organización de un conjunto de imágenes para editar un libro?

**POM:** Todo esto se dice fácil pero es un process que dura meses, revisar el archivo, todos los grupos, etcetera. En este proceso nos damos cuenta de que el libro no es solamente de los ciegos sino que no es pertinente decir “eres ciego o no eres ciego”, sino qué nivel de debilidad visual tienes; es decir, hay distintos niveles de visión. El libro es más bien sobre la visión. Puedes tener una visión ya muy defectuosa, un 10 o un 25 por ciento de visión, en fin; hay distintos niveles. Entonces empezamos a reflexionar sobre ello; evidentemente este es un libro visual, un libro para los videntes. Cuando cobramos conciencia de todo esto, Marco inclusive se puso a chambear para reflexionar en torno a estos distintos niveles de visión.

Entonces con la cámara *Holga* hace múltiples exposiciones, cosas movidas, raras que de alguna manera replantean con el movimiento; hacen que se vuelvan imprecisas; son fotos claves que sugieren el movimiento, son cosas que te permiten dar cuenta de que hay distintos niveles de visión. *Habitar la oscuridad* es un libro sobre la visión.

**AAC:** Para la edición del libro, se hicieron otras fotografías aparte de las que ya se tenían en el archivo?

**POM:** Marco trabajó bastante incluso cuando ya estábamos editando y él traía cosas nuevas. No muchas entraron pero algunas si se colaron y sin duda alguna este tipo de cosas que se vuelven abstractas que hizo con la *Holga*, de noche y empezaba a plantear no sólo la idea de una oscuridad total, sino de una visión imprecisa, no tan clara y nitida como tienen los supuestos videntes.

Este proceso de Marco fotografiando de otras maneras, no sólo a los ciegos, sino desde una visión subjetiva para sugerir cómo podrían ver los débiles visuales nos abrió todo un territorio para decir: ah, nosotros estamos haciendo un libro sobre la visión para los videntes, y entonces esto ya no se llama un libro sobre ciegos, sino que comienzan a surgir distintos títulos sobre la oscuridad, como *Habitar la oscuridad*, en fin, esa idea.

**AAC:** Pablo, háganos sobre la primera serie del libro realizada en la Escuela Nacional de Ciegos. Marco me ha comentado sobre tu intención de reunir este conjunto de

imágenes para resaltar el juego geométrico de las instalaciones de la Escuela, bajo la idea de Escher. A su vez, le comenté que a mi me dio la impresión de sujetos atrapados en un laberinto.

**POM:** Una vez planteados los derroteros que queríamos hacer un libro sobre la visión para los videntes, para que se reflexionara sobre los distintos niveles de visión, entonces uno de los grandes temas que retrató, que detectamos como un gran paquete o un conjunto, es el que trabajó en la Escuela Nacional de Ciegos que está ubicada en el centro, ¿no es cierto? Esa escuela tiene características que resaltan mucho, es un edificio viejo, del siglo XIX, creo, que tiene todos los pisos con unos azulejos que forman una geometría muy clara, y que luego luego reconoce uno el espacio; además es un edificio en el que los ciegos se mueven con mucha facilidad, se mueven bien, es muy interesante. En particular hay dos fotos de Marco en las que viene la idea de Escher, que en sus grabados juega con las perspectivas. Escher tiene toda una confusión de las perspectivas en su trabajo para engañar al ojo. La idea de un par de fotos, donde una ciega sube y otra baja, una ve hacia arriba del encuadre y la otra mujer ve hacia abajo, las dos imágenes juntas sirven para que de repente digas que ya no sabes ni hacia dónde vas; o sea la intención es cuestionar la propia visión.

A ver, a ver, ¿yo aquí qué estoy viendo? Tengo la impresión de que me debo alejar para entender, porque yo sé leer las fotos, pero con estas imágenes, como que embonan las geometrías, pero una es una vista hacia abajo y la otra es hacia arriba y entonces esa es la idea. A la hora que yo puse esas dos fotografías juntas me pareció importante comenzar con este capítulo para poner en duda la visión, eso que tú crees, yo si veo, punto, y hay otros que no ven. Ah pues eso que tú crees que si ves, dúdalo porque tus ojos te engañan.

Esta idea de no estar montado en “yo soy vidente” y aparte están los ciegos, no: todos tenemos distintos niveles de visión. Inclusive el ser humano, conforme te vas haciendo viejo vas perdiendo tu capacidad de visión, pero luego te pones unos anteojitos y dices, hay vuelvo a ver divinamente.

Es decir, la visión es algo que cambia en tu vida, es un músculo que se desgasta y que lo puedes afinar y hay épocas en que estás en tu mejor momento y a partir de allí es todo para abajo. Entonces esta idea de dudar de la propia visión. [En esa primera serie de fotografías] hay otro par de imágenes muy potentes, porque además hay chica que tiene una cámara en mano y tú sabes que es ciega, me gustó incorporar toda esta moda de los fotógrafos ciegos que juegan con el tacto y luego hacen imágenes muy interesantes, pero hay algo raro aquí con la perspectiva y con los tamaños, y otra vez a dudar: reconozco que es el mismo espacio, ve los mismos pisos, pero vuelvo a dudar sobre lo que veo.

Aquí el trabajo de edición está queriendo subvertir la idea de que entendemos las cosas. Duda de la visión, la visión cambia, es una cosa que no es estable. Ese era justo el propósito de que la mujer joven con la cámara se viera gigante junto a la imagen del pequeño viejito. Entonces aquí otra vez aquí hay otra cosa de las proporciones. En este primer capítulo metimos también una foto que a mí me encanta, que es sutil, que la llamamos “Palos de ciego”, ¿no? Se dice eso, “palos de ciego” que tiras sin ver, pero aquí hay además polines que están sosteniendo algo. Entonces el título “Palos de ciego” resulta. Entonces son todo un conjunto de fotos misteriosas que de hecho están muy enfatizadas.

**AAC:** Es decir, la construcción de las narrativas de este libro fue gracias a un proceso muy meditado

**POM:** Ahora voy a dar un salto mortal, ni modo, tú me llevaste allá, lo hago, y esto tiene que ver en cómo se construye el libro, cómo trabajas con el diseñador, es una historia larga. Yo trabajé el libro probablemente por cinco años, y fue por necio, porque llegué un momento en que dije está bien, armamos la maqueta, se hacía y ahí se definía el orden de las fotos, qué fotos y en qué tamaño: está va a doble página, esta va chica, esta grande, y así y en qué orden. Entonces con eso, con Ricardo Zarak que era otra pieza clave, y que estaba comprometido a que tenía que ser un gran libro, pues muy bien, vamos con un gran diseñador al que le llega una maqueta totalmente hecha, y se frikea. Eso algo que yo he vivido cientos de veces, literalmente cientos de veces porque el diseñador de repente también es artista, y tiene su personalidad, su rollo y al sentir que algo ya está hecho, pues, y yo decía ahora necesitamos diseño tipográfico, decidir envolver todo, en qué tipo de pasta. Yo desde el principio pensaba en este formato, no un libro grandote en el que se vieran bien las fotos. El formato sí que estaba decidido.

Entonces sucedió tres veces que los diseñadores tomaban el libro y le cambiaban el orden, y entonces yo mutaba en pantera y le decía tanto a Marco como a Ricardo Zarak: oye yo no puedo enunciar, aunque a veces mi vanidad me lleva a pensarlo, que mi versión editorial es mejor que la de los otros. No, la de los otros también es respetable y puede ser una edición y ya, pero lo que no se vale es que tomen mi trabajo: yo revisé decenas de miles de fotos, y decidí que esto era así por una serie de razones, se explica que a veces son intuitivas, a veces te las encuentras y te las regala la vida, por ejemplo, esto de la escalera de Escher no es el resultado de una racionalización sino de cómo vas trabajando los materiales y entonces te lo ofrece la realidad, pero en fin, una serie de razones para construirlo así, y que tomen eso y que lo cambien para hacerlo diferente y le cambien el orden no me parece que sea una actitud correcta, claro, los diseñadores no se van a pasar un año viendo el archivo, clavados, se la toman fácil y dicen: “es que esto está más padre”, y entonces te lleva a un punto donde tú dices: “yo digo que esto es mejor, tú dices que esto es mejor”, pero es una cuestión subjetiva y había que salirse de eso. Entonces ahí

batallábamos y yo le decía a Marco mis razones por las cuales pensaba que esto que se había modificado por los diseñadores no estaba bien.

Los diseñadores desdibujaban el trabajo que habíamos hecho nosotros y no había suficientes elementos para que el libro tuviera una personalidad, y entonces el trabajo se debilitaba; eso pasó varias veces. A la tercera vez, yo dije: Marco, ¡basta! Yo ya me comprometí tanto, he trabajado tanto que es un proyecto que no voy a abandonar, no invitemos a otra luminaria del diseño que nos diga: “sí dejen el material y yo les mando una propuesta”, sino que encontremos a un diseñador con el cual podamos todos trabajar. Entonces Diego Mier y Terán, joven, con mucho entusiasmo de trabajar con Marco y conmigo, se integró al equipo para hacer el diseño y el trabajo tipográfico que también hablara y también diera cuenta de las cosas, que dialogara. Todo esto viene al caso porque este primer capítulo de la escalera de Escher, que llamábamos así internamente, pues yo ya había visto en otros libros el uso del papel albanene, que es muy lindo, porque el papel albanene tiene la característica de que es semitransparente, entonces tu ves lo que está atrás del papel albanene pero no lo ves del todo bien, sino que lo ves a través de un filtro; de nuevo era esta idea de los niveles de visión que tenemos. No es la idea del ¿ves o ves? No, hay toda una gama.

Entonces sobre el papel albanene Diego me dice, “bien hay que hacerlo varias veces”, porque sumado a todas las páginas, bueno, en la primera casi no lo vas a ver, y le das vuelta a la página y entonces comienza a aparecer y luego en otra página ponemos el crédito del fotógrafo y luego el de las otras personas que nos incorporamos a la edición, porque yo sostengo que el editar no es un trabajo técnico sino que hay una autoría, tu construyes sentido en eso, para bien o para mal. Es cierto que se reconoce como autor al fotógrafo, pero en realidad Marco es el autor de todas las fotografías, del conjunto de todas las fotos. En el libro él es autor junto con nosotros, porque trabajaba, yo le proponía, y discutíamos sobre qué le gustaba y qué no le gustaba y entonces ahí el quiso meter nuestros nombres al principio del libro.

**AAC:** En este libro el lector se encuentra con una atmósfera sobre la visualidad...

**POM:** Con todo respeto yo estoy en desacuerdo con la idea de la creación de la atmósfera, es específicamente construir un sentido, una narrativa que tiene énfasis en tales y tales eventos: la escalera de Escher, el trabajo político, el trabajo laboral, los niños, el entretenimiento, etcétera. Decidimos armar una narrativa que no sólo es crear una atmósfera porque eso es ambiguo, sino que es el discurso de Marco, es aquí donde se expresa, porque el conjunto final de las fotos no es visible.

El hacer un libro es bajar el discurso a un territorio donde lo puedas compartir y queda además, y me gustaría hacer una reflexión sobre el libro como soporte, queda además de una manera ineludible. O sea una vez publicado, para

bien o para mal, así está, y a no ser que lo destruyas, el libro sólo puede ser de esta manera. A diferencia de que si tu publicas un conjunto de tarjetas postales o una caja con muchas fotos, el soporte libro, que está pegado, que está cocido, te obliga a un orden específico. El libro es un objeto muy antiguo. Los abuelos de los libros quizás sean las piedras grabadas por los seres humanos, y luego cuando surge el papel en Egipto y luego aparece el papiro, y luego los pliegos de papel propiamente en China, y ahí sí que hay una revolución, ahí se posibilita el doblar de los pliegos y el invento de un orden específico. Y ya eventualmente con la producción de la imprenta de Gutenberg, se cocen, se pegan y se convierten en un libro que se puede leer de la página tal a la tal. Por ejemplo Cortázar inventó una novela, Rayuela, que te sugiere distintas posibilidades de lectura. Entonces, el soporte libro nos obliga a ver las fotografías en orden, aunque también es posible ver las fotos en desorden, entonces cuando yo llego a la foto número 20, ya vi otras que ya me dieron una idea.

El libro tiene la posibilidad de irte encaminando para realmente crear una narrativa que diga, que explique, que plantee, y en eso hay millones de posibilidades, de posibles narrativas, inclusive algunas inconscientes. Yo agarro un libro, puedo tomar una serie de fotos, aventarlas y dependiendo el orden en que vayan cayendo puedo construir una narrativa y así. Esa es otra posibilidad. Yo creo que hay que hacer un proceso consciente, analítico, a diferencia de la foto, que es toda intuitiva y que tu haces un click y ya no estás pensando en ella sino viendo qué más hay, de repente te preguntas: ¿me voy a la derecha o a la izquierda? A la izquierda, y por qué, no sé, hay una intuición, ¿me bajo, me subo? El proceso de la toma fotográfica es enormemente intuitivo y en eso es una maravilla, el changuito todo alerta, viendo.

En cambio, el trabajo de edición es un tempo distinto, es mucho más reflexivo, mucho más analítico, pero eso no significa que no haya intuición. Yo considero que el capítulo de la escalera de Escher, surge de un hallazgo, de una intuición donde agarras las fotos y dices “a ver” y ahí se forma. Por supuesto que también hay intuición, pero la parte reflexiva, racional, analítica, cobra un peso mucho más grande.

**AAC:** Perdona Pablo, creo que te corté la idea sobre el uso del papel albanene, los degradados y los juegos visuales que se desarrollan con las páginas en papel albanene y que forman parte de esa primera narrativa que te invita a entrar al libro.

**POM:** Justo ese es el planteamiento del libro todo, es el juego visual que se desarrolla desde el principio del libro: una idea clara de que este libro no es sobre la ceguera sino sobre los diferentes niveles de visión. Al utilizar la plataforma libro, que vas pasando las páginas, me lo va dando, e inclusive la cuarta página –porque son pliegos y entonces funciona que sean cuatro–, en esa cuarta página de papel albanene está impresa una fotografía con una calidad no tan buena, pero luego ya aparece la misma foto impresa en el papel couché. Entonces vas de menos a más;

vas viendo, vas entendiendo y además aquí se forma una cosa muy bonita que es simétrica, de espejo y luego aquí estoy viendo la transparencia, estoy viendo los textos alreves. Entonces tengo esta sensación de nuevo, cuestionar mi mirada.

Diego fue el que sugirió hacer ese juego visual. La idea del papel albanece la traíamos de hace tiempo, se le propone y la incorpora, y luego él hace una decisión que a mí me parece formidable: de nuevo preocupados por los niveles de visión, él juega con el texto de Fernández Granados, un texto breve, lo toma y lo empuja a usar una tipografía muy grande, como cuando uno va a revisarse los ojos y te van poniendo letras grandes que ves perfectamente y luego pequeñas y todo se te comienza a complicar, y entonces él hace este mismo juego, alude a eso, entonces normalmente el cuerpo del texto es una letra chica y los títulos son grandes, las cabezas, bueno, él decidió subvertir eso, y entonces lo que parece una pequeña dedicatoria es el título del texto, y de hecho si está muy chico, y tengo que acercarme muchísimo para poder verlo bien.

Yo he visto a la gente acercarse a los textos para leer. Eso te está haciendo consciente de la visión. Hay una cosa motriz ahí que dices “coño, no veo”, y entonces te acercas. Esto, los diferentes niveles de visión, además me parece que esta solución visual es elegante, las formas del texto con una tipografía grande luce muy atractiva, se ve padre. Entonces no sólo es el contenido, ni las ideas que hay, sino las formas mismas. Todo eso es muy lindo.

### **Los contratextos**

**AAC:** ¿Cómo decidieron la inclusión de espacios en blanco, de las llamadas hojas de cortesía y por qué decidieron dejar algunos espacios en blanco en algunas páginas?

**POM:** Estas decisiones son meramente del trabajo previo de puesta en página. ¿Qué pasa con esto? Había que jugar con las fotos panorámicas que Marco había tomado a lo largo de los años. Esas fotos tienen un formato muy alargado. No pueden ser más grandes de lo que ya son y me llevan a coarta o usar esta zona blanca. Entonces la manera en como están cortadas todas esas figuras en algunas imágenes me invita a usar espacios en blanco para enfatizar. Si yo pongo blanco enfatizo ciertas figuras, [como las que aparecen en el segundo plano de la foto sobre el ciego mendicante en Mérida]. Si esto yo lo pongo arriba con sangría puedo pensar que así se encuadró para hacer el libro. Al ponerlo hacia abajo enfatizo las figuras, sobre todo la que está sentada allí y todas las demás que están en movimiento, que están cortados, les estoy poniendo un peso porque así compuso Marco y me parece que es potente.

Pude haber hecho las fotos más chicas, poner cuatro en vez de una, y todo el tiempo es que las imágenes sean lo más elocuentes, que te metan en el universo. Yo soy de la idea que prefiero menos fotos, pero que te lleguen más al corazón, porque la fotografía entra por los ojos y va directo a la viscera, y claro “el changuito” ya comienza a pensar, a analizar, y ahora ya está muy contento pensando: “sí, es un

señor”; entonces, ya pasó por las visceras, ya tuve la impresión de que me dio miedo, de que es violenta, etcétera. Eso que el ojo percibe muy rápidamente, el ser humano percibe, la mente percibe, y luego la razón está analizando a un ritmo tal. Entonces yo creo fervientemente en esos impactos, en esos arrebatos que van a las visceras, por esta impresión que pueden dar júbilo.

**AAC:** En ese sentido hay dos fotografías distintas en la que dos ciegos van palpando la pared y parece que están a punto de encontrarse. Marco Cruz me comentó que una de esas imágenes la tuvo que elaborar expresamente para la narrativa del libro.

**POM:** ¿Qué pasa con estas imágenes? Mira, la unidad esencial del libro son las dos páginas, entonces tú tienes la posibilidad de una doble página para una sola foto, o tienes la posibilidad de poner dos o más fotos en cada una de las páginas. Cuanto tú tienes que la foto de la página derecha es de alguien que va a la izquierda y luego otro sujeto va a la derecha, tú le estás proponiendo al espectador que ese es un posible encuentro. Van en direcciones en que va a haber una collision, porque además tú sabes que son ciegos, entonces aquello genera una especie de tensión dramática, ¿no? ¿qué va a pasar?

Esas son de alguna manera las herramientas que uno tiene para armar lo que quieres decir, entonces tú quieres establecer una situación donde hay riesgo; en realidad los ciegos no van a tener ese problema porque no solo se percibe a través de los ojos, pero tú generas esa situación que es una tensión dramática y permites e invitas al espectador a que se enganche con el tema, para que a través de las vísceras sientas cosas y se pregunte: ¿van a chocar?, aunque el cerebro le esté diciendo otras cosas. Entonces esto es lo que sin duda alguna te permite la puesta en página. Tanto estas dos páginas [con imágenes en las que dos ciegos están a punto de chocar], como en las de la escalera de Escher [una ciega que sube y otra que baja las escaleras], resultan confusas; son eficaces al momento de plantear y cuestionar el asunto de la propia visión para quienes puedan ver el libro. Pero en toda esa primera parte hay un común denominador que es el piso y esta cosa geométrica que ya no sabes si sube o baja y toda esta cosa geométrica y para cuando acabas el capítulo tienes dudas y piensas “a ver, qué viste”, y si preguntas a alguien más te vas a sorprender por la percepción que tuvo la gente. Entonces, ah, es cierto, cada quien vemos cosas distintas; la visión no es algo que existe o no existe, ¿no? Entonces es ahí donde la puesta en página es algo eficaz.

Llegar a esa solución, bueno, hubo miles de otras y tal y cual, y si funciona y no funciona, y yo todo el tiempo muy insistente en que, bueno, la maqueta se la daba a Marco y a Poncho Morales en un pdf, a Diego, y bueno, los cambios y yo seguía trabajando y le decía a Marco ¿y si hacemos esto y lo otro?, y tal, y a la hora que nos reuníamos ellos sugerían, hablábamos y bueno, es que somos un equipo de gente que nos conocemos de hace años, nos tenemos mucha confianza.

Marco no es alguien muy discursivo, es más bien reservado, pero es muy inteligente, y me echaba a andar y me dejaba y me dejaba y bueno, marcha, marcha, ahí vamos, pero bueno, la tesis era: “hasta que estemos todos de acuerdo”. Y si hay un tema en el que alguien discrepe pues no lo hacemos o vamos a trabajarlo hasta general un consenso, lo que no se valía era imponer. Esto va a ser así ¿no? No, y había que convencer al contrario.

**AAC:** Inclusive la foto que cierra esta primera narrativa, bueno, igual es un error, pero yo estoy hablando de distintas narrativas en el libro, no sé si compartes esta percepción.

**POM:** No, capítulo. Bueno, lo que pasa no es que sean distintas narrativas, digo yo, sino que tiene distintas maneras de acercarse al fenómeno. Hay una voluntad de decir cosas, el libro está hecho para hablar, describir, plantear el mundo de los ciegos desde el universo de la fotografía, pero digamos que si tuviera distintas narrativas yo creo que no embonaría, sino que es una narrativa que tiene distintos estilos y distintos temas. Yo no sé... habría que ponernos a definir qué es eso de narrativa, a qué nos referimos cuando hablamos de narrativas. Yo lo que si veo muy claramente y eso es parte de la puesta en página y una vez que teníamos los bloques, los movíamos de lugar. ¿Qué pasa si esto que teníamos al final lo ponemos al principio? Y así nos traíamos todo el capítulo para acá, que es como se editan las películas.

Bueno, ya tienes editada esa secuencia donde matan a un personaje, y tal que si al espectador le ponemos esto, que sepa quién lo mata y luego le pones la amistad que había, pero tú ya sabes que lo mató, entonces vas a ver que en esa amistad hay un germen que termina por matarlo, o no, o igual tu prefieres plantear la amistad nada más y luego que lo mató; entonces depende, y no es que sean distintas narrativas sino que yo digo que son distintos segmentos.

Un libro fotográfico tiene que ver con las obras musicales que tienen movimientos ¿no? Entonces, puedes hacerlo. Erick Satie tiene una pieza que está hecha para repetirse y durar 24 horas, pero la pieza dura un poco más de un minuto. Se repite, se repite y es una maravilla, y bueno, esa es la voluntad, esa es una obra en un solo movimiento. Yo he hecho proyectos que son un solo movimiento pero un libro con tantos matices, con tantos niveles, con tantas cosas, si quería distintos capítulos –por usar el término que se utiliza en los libros– o distintos segmentos; y si tú te fijas, claramente se marcan. O sea, este capítulo: la escuela de ciegos, la escalera de Escher, hay una ruptura con el texto; luego viene el asunto de la política, y de nuevo hay un pequeño texto que lo divide, entonces si vas marcando un cierto ritmo que te permite hablar de los grandes temas, de las grandes preocupaciones que tuvo Marco Antonio Cruz en relación a los ciegos en la década de los ochenta y los noventa, y un poco los dosmiles (sic) que fue cuando él hace ese trabajo, ¿no?

**AAC:** Cuando tu abordaste la realización de este libro; es decir, para la selección de las imágenes y la compaginación de las mismas, ¿Te basaste en algunas referencias literarias o iconográficas sobre los ciegos y la ceguera –aparte de lo que ya hablamos sobre Escher– para aplicarlas en el libro?

**POM:** La verdad que no. Inclusive lo de la escalera de Escher surgió del propio trabajo, y luego dije pues sí, esto es un sube y baja, pero no se hizo pensando en Escher. Y bueno, cuanto tú abor das eso lo abor das con todo tu bagaje intelectual, anímico e imaginario, y la experiencia, o sea. A mi me gusta decir que yo, ahora sí creo, empiezo a sospechar seriamente que ahora sí se cómo hacer libros fotográficos, claro a costa de haberles arruinado la carrera a todos mis contemporáneos porque he hecho una gran cantidad de libros, pero bueno, después de más de cien libros, ahora sí estoy empezando, creo eh, creo, no lo estoy asegurando, a sentir que ahora sí ya sé cómo hay que hacer los libros.

O sea, a la hora que yo abordo este proyecto ya había hecho setenta, ochenta libros, ya tenía toda una experiencia, tengo para mi que uno va aprendiendo de la lógica interna de cómo es que se dice en un libro, y de cómo es que a veces quieres contar cosas muy específicas que se entiendan, por ejemplo, para el libro de Casasola necesitabas pies de foto, yo quería que algunas fotos se leyeran de otra manera, pero no, algunas fotos sin el pie no tienen sentido. Y entonces hay veces que quieres que todo sea con múltiples sentidos, que puedas tener miles de opciones, dependiendo.

Entonces, cuando yo llego a hacer este libro ya soy un editor formado, ya he hecho muchos libros, de todo tipo, incluidos los míos, los personales, que son diversos, entonces a la hora que haces un fotolibro, yo considero que todo el material, que todos los disparadores para la toma de decisiones en torno a cómo debe de ser deben de venir –hay una palabra en inglés que me gusta mucho que es *within*– o sea, desde dentro, y ahí vuelvo a lo de las voces, o sea, claro, el que oye voces tiene un bagaje cultural de qué ha hecho, desecho, bla, bla, bla, y entonces escucha, filtrado por todo ese bagaje del individuo que es, pero yo estoy convencido en que bueno, por decir, me encantó ese libro que hizo Maplethorpe, entonces hay que hacerlo así, no, no. Yo digo que hay que entrar abierto, totalmente sin prejuicios sin una idea preconcebida de cómo, sino dejar que la idea se conciba, se construya a partir del trabajo y de la revisión del propio material, entonces eso te lleva a decir: “pues hay muchos pobres, mucho sufrimiento”, y no vas a hacer un librote de lujo al respecto.

Por otro lado, acabo de hacer un libro sobre Diego Rivera, de aquel mural destruido en Nueva York, y ese quisimos hacerlo grande, delgado para que no fuera tanto papel pero es alto, para que luciera a la doble página, y es que tiene que ver con el tema de un mural, ¿me entiendes? Pero ese tipo de decisiones se construyen desde dentro del material, ¿no?

**AAC:** Tengo una pregunta importante que no quiero que se me escape para los fines de esta investigación y que como decíamos al principio de esta charla sobre ciertas visiones en la fotografía que parecen muy dicotómicas y que afirman que la fotografía es un documento o un artefacto estético. La foto se ve de un lado o de otro, ya seas historiador duro o historiador del arte, los artistas también, y parece que estos mundos no se pueden encontrar. Y a mi me da la impresión de que *Habitar la oscuridad* es un artefacto estético, que se puede apreciar así, dada la narrativa, el diseño, la atmósfera, pero que tiene la paradoja de haber sido hecho con imágenes que se consideran documentos visuales. ¿Qué piensas al respecto?

**POM:** Bueno, hay varias aristas. Yo creo que esto, más que un dispositivo estético o un artefacto estético, es un artefacto discursivo. O sea la estética es una herramienta que usamos. O sea, yo quiero ser el más guapo y seductor y tener las soluciones en términos de tipografía, de papel, de impresión, y las fotos de Marco. Tu revisas la composición de las fotografías de Marco y es impecable, o sea esa es nuestra herramienta. Tú usas la estética para ser elocuente, para que a la gente le llegue tu mensaje. Entonces no es un artefacto estético *per se*, pero sin duda alguna está hecho con una consciencia estética, de composición, de balances, de tonalidades, de todos esos elementos que toman en cuenta el asunto estético nosotros las tomamos en cuenta, pero este no es un artefacto para el cual la belleza sea un fin, sino un medio, y que sí es un artefacto que habla de los ciegos, si habla de México, si habla de las condiciones materiales y políticas, o sea, si da cuenta de todo un mundo, y entonces, en ese sentido, lo social.

Lo que me parece clave es que si tú dices: una foto, y esto es un documento estético o un documento social, ¿no? Y esa es la posición de John Mraz, ¿no? En este libro [*Habitar la oscuridad*] no hay una foto, sino sesenta o setenta fotos en un orden específico manejadas y combinadas de una cierta manera en donde ya no están solas. O sea, ni modo, esto no es una sola foto de Marco Antonio Cruz. Este es un discurso, es un conjunto que Avanza.

Entonces ese es mi planteamiento, o sea, el utilizar, y voy a poner el símil del lenguaje hablado: una foto es una palabra. Los historiadores del arte pueden decir: Ohhh, qué sonoridad, qué belleza, qué antigüedad; toda una serie de valores que puedan darle a esa palabra y los historiadores sociales podrán decir: “eso describe con precisión una calle, un automóvil, esa palabra me remite a tal y tal”. Bueno, pues lo que hacemos aquí es juntar muchas palabras, armar frases, armar oraciones, armar párrafos, armar un discurso a la manera como lo hablan las imágenes.

Ojo, porque no estamos contando historias... “y entonces la mamá se suicidó”; no, la foto tiene una manera de narrar, de decir, que ciertamente no es cerrada, no es unívoca, no es absolutamente precisa como lo puede ser la frase: yo soy asesino,

no, aquí es... “me interesan las armas, ah caray, sí, se ve porque el tipo tiene muchas pistolas”; puede ser asesino, puede no serlo, en ese sentido es más abierto, pero sí que se puede tener mucha potencia. En aras de no tener esta ancla precisa descriptiva que puede tener el lenguaje hablado, puede tener una profundidad tremenda en términos de ver cómo se lee a través de las visceras, de la intuición, de la propia experiencia que te permita construir un mundo muy complejo, muy elaborado, y en eso, el fotolibro puede ser súper elocuente y darte cuenta de una cantidad de cosas que vale la frase de que una foto vale más que mil palabras.

O sea, para describir todo lo que alguien pueda leer, pues a lo mejor necesitas más que mil palabras, entonces es esta dicotomía, pero yo no creo, sobre todo una vez llevado a un conjunto de imágenes en donde haya qué separar si es un artefacto estético o social y que tenga una información, sino que son las dos, o sea, la estética es algo que usamos. Sin duda alguna dice, connota y da datos precisos sobre un contexto, sobre una época, sobre muchas cosas.

Entonces, el que tú, bueno cómo les gusta decir a muchos historiadores: ah, esta es la foto, entonces este es el enunciado total, ¿no? Bueno, esa es una palabra entre millones que dijo algún fotógrafo como por ejemplo Agustín Víctor Casasola. Y en realidad, el discurso de Casasola está más en sus libros, en cómo entendía la fotografía y quiso contar la historia de México a través de la fotografía. Bueno, eso es lo que él se propuso y entonces por eso privilegió unas imágenes sobre otra, y por ejemplo, la fotografía sobre Madero era importantísima y otras imágenes lindísimas no las tomó en cuenta, porque no era su propósito. Entonces allí está la obra de Casasola, no en las fotografías individuales, que son parte de un proceso fotomecánico en el que no hay intervención humana y bla, bla, bla, y que de repente analizadas así todas son palabras sueltas. Ponernos a inferir cosas de un autor con una palabra suelta es por decir lo menos, riesgoso, pero sin duda alguna, impreciso.

Entonces es por eso que a los fotógrafos nos interesa tanto el conjunto, la obra, y en este libro sí que está Marco y estamos nosotros también [editores y diseñador], porque esto sí es una obra colectiva, y también el detalle de la percepción, por ejemplo, de cómo en la cuarta de forros de este libro [*Habitar la oscuridad*] se va pasando del gris oscuro al blanco y no es que uno sea ciego o no.

Y es que a través de distintas mecánicas buscamos construir, narrar, decir qué es lo que queremos decir, articular las fotografías como un lenguaje. Los fotógrafos como autores, de que no nada más somos habilidosos para ir captando sino que además tenemos un qué decir.

**AAC:** Pablo, precisamente quiero que me hables de la última foto del libro, la imagen de José Encarnación Gámez, Don Chonito, que también se presta a un juego visual como la imagen que abre esta gran narrativa.

**POM:** ¿Qué pasó con esas fotografías? Lo que pasó es que esta última fotografía salió mal. La idea, como estaba diseñada originalmente era una fotografía perfectamente impresa, con todas sus tonalidades, y la otra muy oscura, que casi no se viera. Claro, a la hora en que llegó a la imprenta, ellos no estaban considerando eso, vieron esa última fotografía oscura y exclamaron: “no, pero si casi no se ve esa foto”. Y entonces en la imprenta le bajaron al tono negro y entonces cuando yo vi eso me dio mucho coraje, pero sabía que de buena fe en la imprenta quisieron corregir lo que ellos pensaban que era un error. Y yo pensaba: tú no me interpretes maestro, yo sé por qué hago las cosas, pero en fin, esa última foto, teóricamente, debió haber sido casi invisible, de nuevo, con el fin de hacer otro juego con los distintos niveles de visión y de resaltar cómo además, en algunos casos, de un día para otro te puedes quedar ciego. Muchas veces son procesos que toman años para ir a la oscuridad. Entonces, con esas fotografías se quería dejar la intención de esos niveles, pero lo arruinaron en la imprenta. Bueno, así quedó y la gente que no sabe de la anécdota está encantada con esas imágenes.

Pero aún así si quisimos dejar para el final esta parte en donde es a través del tacto, es a través del contacto con las manos en donde él [José Encarnación Gámez, Don Chonito] está comunicándole una energía; porque hay algo como de curación, de sanación, con el trapo que tiene el otro sujeto en la cabeza, y Don Chonito tocándolo, a través del tacto, esta otra manera de ver que los que no somos ciegos, o creemos no ser ciegos, pero en realidad hay muchas cosas por ver que realmente no vemos, pero bueno, a los sujetos que nos funcionan los ojos todavía, hemos abandonado esta situación del tacto y entonces si todo eso lo cultivas, es dado no solo para leer sino para comunicar y ahí está la pieza clave de que Don Chonito le está pasando la energía a su paciente.

Entonces este privilegio del tacto y luego, bueno, a mi la fotografía siempre me pareció potente, me parecía sí como para marcar un final y es algo donde el débil visual está proactivo. ¿me entiendes? Es decir, no está soportando su destino sino que está construyendo su futuro, está sanando, con una actitud que bueno, ahí es por razones ideológicas, porque nos interesaba proyectar una imagen de fuerza, de admiración, de orgullo, de esta gente que bueno, ya sabes, cuando la adversidad te hace crecer, cuando la adversidad te obliga a superarte, y así les pasa a los ciegos, yo he puesto como ejemplo en algunas conferencias que he impartido, el caso de Helen Keller, que era ciega, sorda y muda, y logró cambiar las leyes en Estados Unidos, entrevistarse con los presidentes, o sea una figura, cuyas carencias las convirtió en sus grandes fortalezas, entonces hacia allá está dirigido ese final del libro.

**AAC:** Y en ese sentido también podemos hablar de la fotografía de Porfirio, aquel invidente de Oaxaca que está en su cama, que además padecía artritis, pero que escribía en braille y se informaba del mundo a través de una radiograbadora.

**POM:** Esa fotografía está en la parte del campo, esa ceguera... digo, es muy impresionante. Nosotros sabemos que son ciegos, pero aquí inclusive el hecho de que tenga una especie de toalla cubriéndole los ojos te lo dejar ver muy claramente, y él no solo tenía el problema de la ceguera sino del problema de los huesos, donde los dedos se le ven totalmente distorsionados, o sea, es alguien que tiene una tremenda adversidad, y ahí lo ves tú, en la foto, leyendo, y esa es la importancia de la impresión muy fina que tiene este libro. El braille, como ustedes saben, son hojas que tienen relieve, puntitos y eso es un abecedario para que los ciegos puedan leer, bueno, si tú te fijas bien, encuentras que es un papel que tiene una textura especial y se nota que son hojas braille y está el tipo leyendo a su manera. Es una fotografía muy dramática, hermosa. Si tu analizas la composición, olvídate del tema, si tú analizas la diagonal que tiene la foto, el cómo juegan los papeles, los pliegues de toda la ropa, es decir, la fotografía como un objeto estético, como consideraría un historiador del arte, dirías que esa imagen es una joya, y nos podríamos remitir a la pintura del siglo XVIII en España, los lienzos y bla, bla, bla. Y es que además tiene esa foto, es lenguaje visual, y Marco Antonio Cruz hecha mano de eso, porque tiene un ojo agudo, pero esta foto también es un objeto discursivo, un objeto que te dice cosas más allá de la estética. Esa imagen te habla de una clase social, te habla de una enfermedad, de una circunstancia, te habla de una soledad, en fin, muchos elementos que te permiten inferir sobre las condiciones materiales del individuo.

Si esta fotografía la pones en un museo al lado de un paisaje de Ansel Adams, o junto a un retrato de Irving Penn, y luego está la del maestro Marco Antonio Cruz, le estás creando un contexto nuevo, y nada del paisaje de las *Rockie Mountains* o de no sé de dónde de Ansel Adams, todo precioso, y junto ves la foto de Marco, bueno, pues ahí, le estás quitando a esa foto de Marco todo un contexto que justo en el libro no se lo puedes quitar, y esa es la potencia. Si yo no conozco México puedo pensar que el sujeto o bien está ciego o está dormido; si está malo de sus dedos, eso es inequívoco, pero vamos, ya tengo menos elementos para juzgarlo. En un libro de ciegos, inmediatamente pienso que es un ciego, no lo dudo.

Entonces depende del contexto que tú le des, pero cierto, siempre como un artefacto estético el trabajo de Marco, las grandes fotografías van a poder hablar y entonces la fotografía habla del tipo [Porfirio Moreno] que está recostado, habla de sus manos, y eso es sumamente elocuente.

**AAC:** Hablando de las grandes fotografías, de las imágenes potentes, que se han convertido en íconos contemporáneos sobre la ceguera en México y que forman parte ya de nuestro imaginario colectivo sobre el tema, por ejemplo, la fotografía de Andrea García, la campesina del poblado de Buenavista. Parece que gracias a esta imagen Marco ganó el *Grand Prize*, ¿no?

**POM:** Yo estoy seguro que Marco ganó el *Gran Prize* no por esta fotografía: Mi impresión personal es que recibió ese premio por el conjunto de la obra, por la

profundidad del conjunto del trabajo, que es comprometido, es solidario, que está articulado, que es elocuente, o sea, por el conjunto del trabajo. Pero sin duda alguna esta fotografía de Andrea es famosa, tiene mucho impacto. Y la hicimos a doble página porque se prestaba por la misma composición que hizo Marco, en la que incluyó a la nopalera y la figura de Andrea se inclinó un poco a la derecha. Esa fotografía funcionaba muy bien para la doble página, pero si la figura hubiera estado totalmente centrada y yo hubiera tenido que meter el lomo en cierta parte de la imagen, se hubiera visto muy agresiva y además hubiera perdido algo de la misma foto por la propia curvatura, pero en realidad funciona muy bien. ¿Qué es lo que nos dice esta fotografía? Bueno, primero es una imagen captada en el campo, pero luego el gesto de la mujer al taparse los ojos y gran parte de la cara, bueno, es un gesto dramático: “Ay mi vida, ay no sé qué”. En sí, el gesto avanza en dos direcciones: le confiere dramatismo. Está bárbaro vivir en el campo, y una mujer mayor, que sabemos tú y yo que hemos revisado el archivo, que era amiga de Marco, familiar, y que el hecho de estar ciega o ser débil visual le complica enormemente la vida, el hecho de que a ella, por pobre, se le haya dañado el nervio óptico es dramático. Entonces, ese gesto dramático, abreva y enfatiza la dramática situación de esa mujer.

El gesto mismo le confiere mayor dramatismo, al que de por sí ya tenía la propia imagen. Yo he visto otras fotografías de ella, y te das cuenta que tiene problemas visuales pero sin ese gesto dramático las imágenes no son fuertes. O sea, además, el hecho de taparse los ojos, como además la fotografía pertenece a un libro sobre ciegos, se vuelve una cosa paradójica, que es justo esa manera que tiene la fotografía, digo, vuelvo a la cosa de las visceras, esta imagen me atrapa por ahí, me causa una impresión, que todavía no he analizado ni pensado bien, pero me causa una impresión muy fuerte el hecho de que ella se tape los ojos.

Y luego, agrega el cielo prodigioso en la imagen, tiene todas las herramientas visuales de las que hecha mano Marco, toda su educación visual se ve ahí, su forma de componer. Y luego en el cuarto oscuro preocuparse porque esos cielos se vean bien quemaditos, bien presentes para que le den de nuevo ese dramatismo. Todas son decisiones, pero no son decisiones para que se vea todo bonito. Esa es la diferencia. Este fotógrafo las toma así porque quiere incrementar el dramatismo en la imagen. Entonces la estética es una herramienta, es parte del lenguaje y no una finalidad.

Ahora, en muchas de las fotografías de Marco yo no utilizaría el término: “ay qué bonitas, qué bellas”, aunque sin duda alguna son bellas, sin duda alguna están muy bien compuestas y son hermosas, pero a mi parecer resalta lo dramático, uso otros calificativos para ellas, pero sí, son hermosas. O sea, una cosa no excluye a la otra. La diferencia, y esa es teoría mía, es que se usa la estética como parte de un lenguaje para decir cosas, no con el fin de hacer cosas bonitas.

**AAC:** Pablo, hablemos de la última fotografía del libro, que es paradójicamente la primera imagen que capta Marco con su primera cámara, y en esta ya está presente el tema de los ciegos. Esta foto de Puebla, la primera de su archivo personal y que también contiene un discurso iconográfico muy interesante. ¿Por qué decidieron publicarla en ese tamaño tan pequeño y ponerla hasta el final del libro?

**POM:** Bueno, esta foto. Efectivamente son tres personajes, dos hombres y una mujer en cuclillas, recargados en una cortina metálica, y cargan instrumentos musicales – están chambenado, pues, son ciegos en la calle–. Sin duda alguna hay un eco entre los tres personajes de carne y hueso y los tres que están pintados en ese muro de metal. Fue una oportunidad fotográfica que Marco, ojo agudo pues, lo detecta inmediatamente y la fotografía.

Y bueno, a lo largo del libro, esa foto fue una imagen que estuvimos barajando mucho, como muchas otras que no llegaron, ¿no? Para Marco Antonio es una fotografía muy entrañable porque fue esa imagen la que disparó el interés por hacer un trabajo sobre ciegos, y por eso hay una relación entrañable con esa foto. En distintos momentos estaba aquí, allá, de un lado a otro del libro, pero es una imagen que no embonaba para el libro, como hubo muchas otras. Y verla en el libro fue parte de una sorpresa que hacen Marco Cruz y Diego Mier y Terán. Ambos me dijeron: “la vamos a meter a colofón”, y yo les dije: “métenla dónde quieran”. Por supuesto, a esas alturas de la edición del libro había gran confianza, y bueno, el colofón es necesario, es la última página donde se ponen los datos de la imprenta, etcétera. Pero bueno, eso yo no lo ví, lo decidieron ellos. Fue una especie de travesura interna y me dio mucho gusto verla porque la verdad era una fotografía que sí queríamos meter. Si yo hubiera estado en la discusión la hubiéramos metido más grande porque había espacio, pero al tamaño que la metieron hay detalles difíciles de apreciar, y la foto es muy linda, pero yo les había dicho que hicieran lo que quieran, y lo hicieron, y me dio mucho gusto la libertad y la travesura que decidieron hacer. Fue una sorpresa.

Ciertamente el resultado, después de haber pasado por cuatro diseñadores, con el quinto, que no fue malo como dice el dicho, hicimos una unión de mucha confianza, muy solidaria, y el resultado se nota. Y luego, pues no lo he hablado, pero lo voy a decir para que quede testimonio, la figura de Poncho Morales que también tiene crédito como parte de la edición. Poncho conocía desde el principio el trabajo, ha trabajado con Marco muchos proyectos, y él era el autor del primer texto, pero se colgaba y se colgaba y se colgaba, y para los que queremos y admiramos a Poncho sabemos que tenía esa cualidad, que cada vez aparece menos, y esto era de tal manera amplio el espectro de la cantidad de variables que pasó de todo y llegamos a un punto en que como Poncho no había finalizado el texto, se lo tuvimos que encargar a otra persona. ¡Ya habían pasado cinco años desde que comenzamos la edición!

Pero a lo largo de esos cinco años, como Poncho iba a escribir el texto, lo invitamos a las sesiones de edición, y él en sí mismo es un editor muy inteligente, también con sus filias y sus fobias, ¿no? Si él pudiera haría un catálogo completo de la humanidad, metería todo. Hay un cuento de Borges que eso plantea, ¿no?

**AAC:** Ese cuento es *El Aleph...*

**POM:** Sí, *El Aleph*, exactamente. Todo el universo reflejado en una esfera, y Poncho tiene eso, y en eso radica su riqueza y su gran maravilla; yo en cambio tengo una tendencia a considerar que el arte de la edición es prescindir de lo aleatorio, de lo que no es fundamental. El arte de la edición es el arte de seleccionar, no de querer meter todo, no. Que eso que seleccionaste sea una referencia del todo, pero reducirlo, hacer una traducción, por ejemplo, yo me pongo frente al Aleph y en cuarenta cuartillas te explico lo que veo, esa es una traducción. En ciento cuarenta páginas del libro de Marco yo traduzco todo lo que veo, ¿no?

Entonces, Poncho todo el tiempo venía y discutía con nosotros, además de que tiene una conversación muy culta, inteligente, muy graciosa y muy estimulante. La verdad es que ese equipo era un *Dream Team*, un equipo muy motivado por querer hacer las cosas de la mejor forma y siempre pensando en que lo fundamental era el producto y no nosotros, no nuestro crédito, sino que el libro estuviera realmente bien.

## Tablas sobre el Archivo fotográfico *Ensayo sobre ciegos*

Los negativos de este ensayo visual están divididos en dos cajas, una de ellas contiene el trabajo que Marco Antonio Cruz realizó en diversos lugares de la ciudad de México y la otra el elaborado en estados como Chiapas, Nuevo León, Oaxaca, San Luis Potosí, Veracruz y Yucatán, entre otros. En ambas se concentra una labor de 17 años. En la caja que contiene el trabajo en la ciudad de México hay negativos en blanco y negro en distintos formatos: 35 mm, panorámico 35 mm y formato medio 6x6 con cámara holfa. Para este ensayo Marco siempre utilizó película Kodak de distinto índice de sensibilidad, como el modelo TX 400, el TX 5063 y el Plus X PAN.

Ambas cajas están organizadas en pestañas que llevan como título el lugar donde fueron captadas las imágenes, o bien el contenido que se encuentra en los fotogramas, como aquellos que llevan como título “calle”, “historias”, “movimiento social” y “perros lazarillos”. La mayor parte de los negativos están divididos en tiras de cinco a seis fotogramas y fueron archivados en portanegativos de plástico marca *Print File*, y a su vez éstos están guardados en sobres blancos en cuyo frente hay un diseño con diversos marcos que permiten una mejor identificación. Asimismo, Marco Cruz imprimió una o dos de las mejores imágenes al frente de cada sobre con el fin de visualizar mejor el contenido archivado.

l) El *Ensayo sobre Ciegos* de la Cd. de México está dividido en las siguientes pestañas:

- 1) ESCUELA NACIONAL PARA CIEGOS "LIC. IGNACIO TRIGUEROS"
- 2) CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE No. 50.SEP
- 3) INSTITUTO DE REHABILITACIÓN PARA EL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL
- 4) HIDROTERAPIAS DIF
- 5) FUNDACIÓN CONDE DE VALENCIA
- 6) HOSPITAL DE NUTRICIÓN
- 7) HOSPITAL MÉDICA SUR
- 8) Asociación Mexicana para Evitar la Ceguera AC.
- 9) TIFLOGÍA UNAM

- 10) Centro de Masoterapia Doctor "Alfonso Herrera".
- 11) Federación de Ciegos de la República Mexicana.
- 12) MOVIMIENTO SOCIAL
- 13) PERROS LAZARILLOS.
- 14) METRO
- 15) CALLE
- 16) HISTORIAS

174 sobres en total, con un número aproximado de negativos de 6284 fotogramas.

41 SOBRES CON NEGATIVOS DE DISTINTO FORMATO  
QUE CONTIENEN EL TRABAJO REALIZADO EN LA ESCUELA NACIONAL DE CIEGOS

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO Y PELÍCULA	PELÍCULA
ESCUELA NACIONAL DE CIEGOS	24/04/88	ENSEÑANZA DE DANZA, JUEGOS DE AJEDREZ Y MÚSICOS EN EL PATIO	NEGATIVOS 6X6 12 FOTOS	BLANCO Y NEGRO KODAK TX 5063
ESCUELA NACIONAL DE CIEGOS	*****	CLASES DE ANATOMÍA, BRAILE Y MATEMÁTICAS. VIDA COTIDIANA	35 MILÍMETROS	*****
ESCUELA NACIONAL DE CIEGOS	*****	ENTRENANDO EN EL GIMNASIO. VIDA COTIDIANA: TOCANDO, CANTANDO Y NOVIOS	35 MILÍMETROS	KODAK TX 5063
ESCUELA NACIONAL PARA CIEGOS "LIC. IGNACIO TRIGUEROS"	24/04/88	COCINA Y COMEDOR. TERAPIA PSICOLÓGICA Y VIDA COTIDIANA	35MM	*****
ESCUELA NACIONAL DE CIEGOS	24/04/88	VIDA COTIDIANA	35MM	*****
ESCUELA NACIONAL DE CIEGOS	24/04/88	VIDA COTIDIANA	35MM	5063
	24/04/88	ENTRANDO EN EL GIMNASIO. FILA ESPERANDO ENTRAR AL COMEDOR. LECTURA BIBLIOTECA. VIDA COTIDIANA	35MM	5063
ESCUELA NACIONAL DE CIE	24/04/88	FOTORAFÍAS DE ENSEÑANZA DE ÁBACO Y BRAILE. ESCOLTA ENSAYANDO	NEGATIVOS EN 6X6	KODAK TX 6043

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO Y PELÍCULA	PELÍCULA
ESCUELA NACIONAL DE CIEGOS	24/04/88	ENTRENANDO EN EL GIMNASIO		TX 5063
ESCUELA NACIONAL DE CIEGOS	25/04/88	CLASES PIANO Y BRAILE. ENTRENAMIENTO EQUIPO DE FUTBOL	35MM	TX 5063
	25/04/88	CLASES DE VIOLÍN, PIANO Y TROMPETA. VIDA COTIDIANA	35MM	5063
ESCUELA NACIONAL DE CIEGOS	25/04/88	ENTRENAMIENTO DEL EQUIPO DE FUTBOL. VIDA COTIDIANA	35MM	..... .....
ESCUELA NACIONAL DE CIEGOS	26/04/88	ESCUELA NACIONAL DE CIEGOS. DEPORTES, ENTRENAMIENTO DE FUTBOL DE CIEGOS. CANTANDO EN EL PATIO. TALLER CARPINTERÍA	35MM	
ESCUELA NACIONAL DE CIEGOS	26/04/88	DEPORTES, ENTRENAMIENTO DEL EQUIPO DE FUTBOL DE CIEGOS	35MM	
MIXCALCO. CENTRO HISTÓRICO, MÉXICO, D.F	26/04/88	CIEGOS Y ESCALERAS, DEPOTES, ENTRENAMIENTO DEL EQUIPO DE FUTBOL DE CIEGOS	35MM	5063
ESCUELA NACIONAL DE CIEGOS	.....	ENSAYANDO EL ACORDEÓN EN PASILLOS Y ESCALERAS	35MM	
ESCUELA NACIONAL DE CIEGOS	13/06/00	VIDA COTIDIANA. INGRID MIRANDA Y LEONCIO SALGADO GUTIÉRREZ DE 22 Y 33 AÑOS DE EDAD. ESTUDIANTES DE COMPUTACIÓN Y FOTOGRAFÍA	35MM	
ESCUELA NACIONAL DE CIEGOS	13/06/00	VIDA COTIDIANA. INGRID MIRANDA Y LEONCIO SALGADO GUTIÉRREZ DE 22 Y 33 AÑOS DE EDAD. ESTUDIANTES DE COMPUTACIÓN Y FOTOGRAFÍA	35MM	

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO Y PELÍCULA	PELÍCULA
*****	13/06/00	INGRID VIGUERAS MIRANDA DE 22 AÑOS, CEGUERA ADQUIRIDA ESTUDIANTE DE COMPUTACIÓN Y FOTOGRAFÍA. VIDA COTIDIANA. ENC	35MM	KODAK 5063
ESCUELA NACIONAL DE CIEGOS	13/06/00	INGRID VIGUERAS MIRANDA. PEDRO A. CISNEROS GARCÍA. LEONCIO SALGADO GUTIÉRREZ, DE 22, 26 Y 33 AÑOS DE EDAD. ESTUDIANTE DE COMPUTACIÓN, MÚSICA Y FOTOGRAFÍA	35MM	
VILLA HERMOSA TABASCO.	22/06/01	CONGRESO INTERNACIONAL DE DISCAPACIDAD ORGANIZADO POR EL CENTRO DE ATENCIÓN INTEGRAL PARA CIEGOS Y DÉBILES VISUALES. TALLER DAR	35MM	***** ****
MIXCALCO, CENTRO HISTÓRICO. MÉXICO, D.F	19/09/03	ESCUELA NACIONAL PARA CIEGOS. SIMULACRO SISMOS EN EL EXTERIOR Y ACTIVIDADES CÍVICAS INTERIORES	35MM	*****
ESCUELA NACIONAL DE CIEGOS. MIXCALCO, CENTRO HISTÓRICO. MÉXICO, D.F	19/09/03	ESCUELA NACIONAL PARA CIEGOS, INTERIORES	*****	***** ****
ESCUELA NACIONAL DE CIEGOS	19/09/03	INTERIORES. ESTUDIANTES HÉCTOR MARCIAL PÉREZ Y MARCOS ALVARADO BAUTISTA. KERMESSE	35MM	
ESCUELA NACIONAL DE CIEGOS. MIXCALCO, CENTRO HISTÓRICO. MÉXICO, D.F	22/09/03	JUAN ESTEBAN TORIBIO METAL, 23 AÑOS. ESTUDIANTE PROCEDENTE DE IZÚCAR PUEBLA. CLASE DE ANATOMÍA	35MM	KODAK TX5063

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO Y PELÍCULA	PELÍCULA
	22/09/03	JUAN ESTEBAN TORIBIO METAL, 23 AÑOS. ESTUDIANTE PROCEDENTE DE IZÚCAR PUEBLA. CLASE DE ANATOMÍA. INTERIORES	35MM	
ESCUELA NACIONAL DE CIEGOS	22/09/03	JUAN ESTEBAN TORIBIO METAL, 23 AÑOS. ESTUDIANTE PROCEDENTE DE IZÚCAR PUEBLA. CLASE DE ANATOMÍA. INTERIORES	35MM	
ESCUELA NACIONAL DE CIEGOS. MIXCALCO, CENTRO HISTÓRICO. MÉXICO, D.F	26/06/05	ESTUDIANTES TOMAN LA ESCUELA NACIONAL PARA CIEGOS, IMPIDEN EL PASO DE AUTORIDADES ESCOLARES. DEMANDAN MEJORES PROGRAMAS DE ESTUDIO Y CAMBIO DE AUTORIDADES. ESTUDIANTES IRIS DEL SOL	35MM	
ESCUELA NACIONAL DE CIEGOS	22/09/03	INTERIORES. HÉCTOR MARCIAL PÉREZ Y MARCOS ALVARADO BAUTISTA EN EL MUSEO CON PIEZA TÁCTIL	35MM	5063
ESCUELA NACIONAL DE CIEGOS	22/09/03	MARCOS ALVARADO BAUTISTA EN EL MUSEO CON PIEZA TÁCTIL	35MM FORMATO PANORÁMICA	KODAK 5063 TX
MIXCALCO, CENTRO HISTÓRICO, MÉXICO, D.F	22/09/03	JUAN ESTEBAN TORIBIO METAL. 23 AÑOS, ESTUDIANTES INTERNO PROCEDENTE DE IZÚCAR, PUEBLA. CLASE DE ANATOMÍA Y MUSEO CON PIEZA TÁCTIL	35MM FORMATO PANORÁMICA	
MIXCALCO, CENTRO HISTÓRICO, MÉXICO, D.F	22/09/03	JUAN ESTEBAN TORIBIO METAL. 23 AÑOS, ESTUDIANTES INTERNO PROCEDENTE DE IZÚCAR, PUEBLA. CLASE DE ANATOMÍA Y MUSEO CON PIEZA TÁCTIL	35MM FORMATO PANORÁMICA	
	23/09/03	ENTRADA PRÁCTICAS ESCOLTA	FORMATO MEDIO NEGATIVOS 6X6	KODAK 125PX

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO Y PELÍCULA	PELÍCULA
	23/09/03	ENTRADA ESCUELA	NEGATIVOS HOLGA	KODAK 125PX
	23/09/03	INTERIOR Y PUERTA DE ENTRADA	NEGATIVOS PARA HOLGA	125PX
	25/09/03	INTERIOR, PUERTA DE ENTRADA Y EXTERIOR	NEGATIVOS PARA HOLGA	KODAK 125PX
	25/09/03	INTERIOR, PUERTA DE ENTRADA Y EXTERIOR	35MM	KODAK TX400
	25/09/03	ESCOLTA BANDERA. HÉCTOR MARCIAL PÉREZ EN RECONOCIMIENTO TÁCTIL FACIAL A MARCOS ALVARADO BAUTISTA DE 16 Y 18 AÑOS DE EDAD, ESTUDIANTES INTERNOS PROVENIENTES DE EDO DE MÉX Y VERACRUZ	35MM	KODAK 400 TX
		HÉCTOR MARCIAL PÉREZ EN RECONOCIMIENTO TÁCTIL FACIAL A MARCOS ALVARADO BAUTISTA DE 16 Y 18 AÑOS DE EDAD, ESTUDIANTES INTERNOS PROVENIENTES DE EDO DE MÉX Y VERACRUZ	35MM	KODAK TX400
	25/09/03	ENSAYO DE ESCOLTA DE ABANDERADOS	35MM PANORÁMICA FOTOS	KODAK 5063 TX
ESCUELA NACIONAL DE CIEGOS	25/09/03	INTERIORES. CLASES DE MÚSICA Y CANTO	35MM	KODAK TX400
CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP. LAGO BANGEOLO 24-A COL. GRANADA. MÉXICO, D.F	18 SOBRES	CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP. LAGO BANGEOLO 24-A COL. GRANADA. MÉXICO, D.F	18 SOBRES	CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP. LAGO BANGEOLO 24-A COL. GRANADA. MÉXICO, D.F

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO Y PELÍCULA	PELÍCULA
INSTITUTO PARA LA REHABILITACIÓN PARA EL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL. CALLE VIENA, COYOACÁN. MÉXICO, D.F	18/09/88	<b>ENSAYO CIEGOS: INSTITUTO PARA LA REHABILITACIÓN.</b> PARA EL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL. NIÑOS CIEGOS EDUCACIÓN PARA LA VIDA. RECREO, COLUMPIO.	35MM	5063
CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP.	24/11/97	ACTIVIDADES ESCOLARES DE NIÑOS CIEGOS 3 GRADO. CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP. EDUCACIÓN ESPECIAL AL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL. JUEGOS	35MM	
CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP. LAGO BANGEOLO 24-A COL. GRANADA. MÉXICO, D.F  18 SOBRES CON NEGATIVOS	24/11/97	ACTIVIDADES ESCOLARES DE NIÑOS CIEGOS 3 GRADO. CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP. EDUCACIÓN ESPECIAL AL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL. HONORES A LA BANDERA	35MM	KODAK TX 5063
CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP.	24/11/97	ACTIVIDADES ESCOLARES DE NIÑOS CIEGOS 3 GRADO. CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP. EDUCACIÓN ESPECIAL AL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL. HONORES A LA BANDERA	35MM	KODAK TX 5063
CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP.	24/11/97	ACTIVIDADES ESCOLARES DE NIÑOS CIEGOS 3 GRADO. CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP. EDUCACIÓN ESPECIAL AL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL	35MM	KODAK TX 5063
CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP.	01/12/97	ACTIVIDADES ESCOLARES DE NIÑOS CIEGOS 5 GRADO. CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP. EDUCACIÓN ESPECIAL AL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL. EN CLASE	35MM	KODAK TX 5063

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO Y PELÍCULA	PELÍCULA
CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP.	01/12/97	ACTIVIDADES ESCOLARES DE NIÑOS CIEGOS 5 GRADO. CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP. EDUCACIÓN ESPECIAL AL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL. HONORES A LA BANDERA	35MM	5063
CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP.	01/12/97	ACTIVIDADES ESCOLARES DE NIÑOS CIEGOS 5 GRADO. CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP. EDUCACIÓN ESPECIAL AL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL. RECREO	35MM	
CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP.	01/12/97	ACTIVIDADES ESCOLARES DE NIÑOS CIEGOS HONORES A LA BANDERA. CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP. EDUCACIÓN ESPECIAL AL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL. HONORES A LA BANDERA. <b>FOTO ÍCONO CON BANDERA Y CICLORAMA</b>	35MM	KODAK TX 5063
CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP.	01/12/97	ACTIVIDADES ESCOLARES DE NIÑOS CIEGOS 5 GRADO. CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP. EDUCACIÓN ESPECIAL AL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL. RECREO. PERSONAJES Y HONORES A LA BANDERA	35MM	5063
CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP.	01/12/97	ACTIVIDADES ESCOLARES DE NIÑOS CIEGOS 5 GRADO. CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP. EDUCACIÓN ESPECIAL AL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL	35MM	5063

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO Y PELÍCULA	PELÍCULA
CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP	15/12/97	ACTIVIDADES ESCOLARES DE NIÑOS CIEGOS 2 GRADO. CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP. EDUCACIÓN ESPECIAL AL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL. NIÑA CIEGA EN EL RECREO	35MM	5063
CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP	15/12/97	ACTIVIDADES ESCOLARES DE NIÑOS CIEGOS 2 GRADO. CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP. EDUCACIÓN ESPECIAL AL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL. NIÑA CIEGA	35MM	5063
CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP	15/12/97	ACTIVIDADES ESCOLARES DE NIÑOS CIEGOS. MATERNIDAD. CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP. EDUCACIÓN ESPECIAL AL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL	35MM	5063
CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP	15/12/97	TERAPIAS A NIÑOS CIEGOS. MATERNIDAD. CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO 50	35MM	KODAK TX 5063
CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP	15/12/97	ENSAYO CIEGOS: ACTIVIDADES ESCOLARES DE NIÑOS CIEGOS 5 Y 2 GRADO. CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP. EDUCACIÓN ESPECIAL AL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL	35MM	
CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP	18/12/97	FESTEJO DE FIN DE CURSOS Y DE AÑO ESCOLAR, PASTORELA, POSADA	35MM	KODAK TX 5063

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO Y PELÍCULA	PELÍCULA
CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP	18/12/97	ACTIVIDADES ESCOLARES DE NIÑOS. CENTRO DE ATENCIÓN MÚLTIPLE NO. 50. SEP. EDUCACIÓN ESPECIAL AL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL. FESTEJO DE FIN DE CURSOS Y DE AÑO ESCOLAR, PASTORELA	35MM	

INSTITUTO DE REHABILITACIÓN PARA EL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL. SEP. ESTA PESTAÑA CONTIENE 22 SOBRES CON NEGATIVOS

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO Y PELÍCULA	ISO PELÍCULA
TERAPIAS FÍSICAS EN EL AGUA A NIÑOS CIEGOS Y DÉBILES VISUALES. DIF. COYOACÁN. MÉXICO	09/88	FOTOGRAFÍAS DE TERAPIAS EN EL AGUA, ALBERCA DEL DIF Y EDUCADORA CON BEBÉ	FORMATO MEDIO NEGATIVOS EN 6X6	KODAK TX 6043
INSTITUTO NACIONAL DE REHABILITACIÓN DEL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL DIF	09/88	NIÑOS JUGANDO EN RECREO	6X6	TMX 6052
INSTITUTO NACIONAL DE REHABILITACIÓN DEL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL. DIF. CALLE DE VIENA, COYOACÁN. MÉXICO	09/88	FOTOGRAFÍAS DE OFTALMÓLOGO, CIEGO CON PERRO Y VIDA COTIDIANA EN LOS PASILLOS Y NIÑOS JUGANDO EN RECREO	FORMATO MEDIO NEGATIVOS EN 6X6	KODAK TX 6043
INSTITUTO NACIONAL DE REHABILITACIÓN DEL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL. DIF. CALLE DE VIENA, COYOACÁN	10/09/88	INSTITUTO NACIONAL PARA LA REHABILITACIÓN PARA EL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL. NIÑO DÉBIL VISUAL Y TERAPIAS DE LENGUAJE NIÑOS CIEGOS CON PADRES	35MM	KODAK TX 5063
INSTITUTO NACIONAL DE REHABILITACIÓN DEL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL. DIF. CALLE DE VIENA, COYOACÁN	16/09/88	NIÑOS CIEGOS. EDUCACIÓN PARA LA VIDA DIARIA	35MM	5063

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO Y PELÍCULA	ISO PELÍCULA
INSTITUTO DE REHABILITACIÓN PARA EL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL. SEP. CALLE VIENA. COYOACÁN. MÉXICO	21/11/88	NIÑOS CIEGOS. EDUCACIÓN VIDA DIARIA. EN LOS PASILLOS DEL INSTITUTO	35MM	KODAK TX 5063
INSTITUTO NACIONAL DE REHABILITACIÓN DEL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL. DIF. CALLE DE VIENA, COYOACÁN	21/11/88	SALIDA AL RECREO. JUGANDO EN COLUMPIO	35MM	5063
INSTITUTO NACIONAL DE REHABILITACIÓN DEL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL. DIF. CALLE DE VIENA, COYOACÁN	21/11/88	NIÑOS CIEGOS. CEREMONIA A LA BANDERA. NIÑA REVISIÓN OFTALMÓLOGO	35MM	5063
INSTITUTO NACIONAL DE REHABILITACIÓN DEL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL. DIF. CALLE DE VIENA, COYOACÁN	21/11/88	FOTOGRAFÍAS DE TERAPIAS DIDÁCTICAS. NIÑOS JUGANDO EN EL RECREO, EN EL PATIO BAJO LOS ÁRBOLES	NEGATIVOS EN 6X6	TMX 6052
INSTITUTO NACIONAL DE REHABILITACIÓN DEL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL. DIF. CALLE DE VIENA, COYOACÁN	21/11/88	NIÑOS CIEGOS JUGANDO CON COLUMPIO EN EL PATIO TRASERO	35MM	TX 5063
INSTITUTO NACIONAL DE REHABILITACIÓN DEL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL. DIF. CALLE DE VIENA, COYOACÁN	21/11/88	NIÑOS CIEGOS EN TERAPIAS FÍSICAS, ACTIVIDADES P/VIDA DIARIA. BASTÓN	35MM	KODAK TX 5063
INSTITUTO NACIONAL DE REHABILITACIÓN DEL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL. DIF. CALLE DE VIENA, COYOACÁN	26/09/88	NIÑOS CIEGOS, TERAPIAS FÍSICAS, AUDITIVAS Y ALBERCA	35MM	5063
INSTITUTO NACIONAL DE REHABILITACIÓN DEL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL. DIF. CALLE DE VIENA, COYOACÁN	29/10/03	OFRENDA DE MUERTOS	35MM PANORÁMICA X PAN	KODAK TX 400

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO Y PELÍCULA	ISO PELÍCULA
INSTITUTO NACIONAL DE REHABILITACIÓN DEL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL. DIF. CALLE DE VIENA, COYOACÁN	29/10/03	NIÑOS DE CUARTO PREPARAN OFRENDA DE MUERTOS	35MM	KODAK TX400
INSTITUTO NACIONAL DE REHABILITACIÓN DEL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL. DIF. CALLE DE VIENA, COYOACÁN	29/10/03	NIÑOS DE CUARTO AÑO PREPARAN OFRENDA DE MUERTOS	35MM	KODAK TX400
CHAPULTEPEC. CIUDAD DE MÉXICO	11/12/03	VISITA AL MUSEO DE ANTROPOLOGÍA. FOTO ICÓNICA NIÑOS Y MURAL	35MM	KODAK TX400
CHAPULTEPEC. CIUDAD DE MÉXICO	11/12/03	VISITA AL MUSEO DE ANTROPOLOGÍA	HOLGA	TX400
CHAPULTEPEC. CIUDAD DE MÉXICO	11/12/03	VISITA AL MUSEO DE ANTROPOLOGÍA	35MM	TX400
	11/12/03	VISITA AL MUSEO DE ANTROPOLOGÍA	PANORÁMICA TX400 PAN	TX 400
	11/12/03	VISITA AL MUSEO DE ANTROPOLOGÍA	35MM	KODAK TRIX400
CHAPULTEPEC, CIUDAD DE MÉXICO	11/12/03	NIÑOS DEL INSTITUTO NACIONAL DE REHABILITACIÓN DEL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL VISITAN EL MUSEO DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA. FOTO ICÓNICA	35MM	KODAK TX400
CHAPULTEPEC, CIUDAD DE MÉXICO	11/12/03	NIÑOS DEL INSTITUTO NACIONAL DE REHABILITACIÓN DEL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL VISITAN EL MUSEO DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA. FOTO ICÓNICA	35MM	KODAK TX400
CHAPULTEPEC	11/12/03	VISITA AL MUSEO DE ANTROPOLOGÍA	35MM PANORÁMICA	KODAK TX400

HIDROTERAPIAS DIF. 6 SOBRES CON NEGATIVOS EN DISTINTO FORMATO

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
COYOACÁN. MÉXICO, D.F	09/88	HIDROTERAPIAS. FOTOGRAFÍAS DE TERAPIAS EN EL AGUA	NEGATIVOS EN 6X6	KODAK TX6043
COYOACÁN	09/88	FOTOGRAFÍAS DE TERAPIAS EN EL AGUA, ALBERCA DEL DIF. FOTO ICÓNICA	NEGATIVOS EN 6X6	KODAK TX6043
COYOACÁN. MÉXICO, D.F	09/88	FOTOGRAFÍAS DE TERAPIAS EN EL AGUA	NEGATIVOS EN 6X6	KODAK TX6043
CALLE VIENA. COYOACÁN. MÉXICO, D.F	23/09/88	NIÑOS CIEGOS. TERAPIAS FÍSICAS Y DE APRENDIZAJE	35MM	KODAK 5063
COL. GRAL PEDRO MARÍA ANAYA. EJE POPOCATÉPETL. COYOACÁN. MÉXICO, D.F	20/09/88	TERAPIAS FÍSICAS EN ALBERCA PARA NIÑOS DEL INSTITUTO NACIONAL PARA EL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL. GIMNASIO JUAN DE LA BARRERA Y ALBERCA DEL DIF	35MM	TX 5063
COL. GRAL PEDRO MARÍA ANAYA. EJE POPOCATÉPETL. COYOACÁN. MÉXICO, D.F	23/09/88	TERAPIAS FÍSICAS EN ALBERCA PARA NIÑOS DEL INSTITUTO NACIONAL PARA EL NIÑO CIEGO Y DÉBIL VISUAL. GIMNASIO JUAN DE LA BARRERA.		

ENSAYO CIEGOS INSTITUTO DE OFTALMOLOGÍA. FUNDACIÓN CONDE DE VALENCIANA. IAP. CONSULTAS. 1 UNICO SOBRE.

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
CHIMALPOPOCA. COLONIA OBRERA. MÉXICO, D.F	23/07/03	INSTITUTO DE OFTALMOLOGÍA. FUNDACIÓN CONDE DE VALENCIANA. IAP. CONSULTAS	35MM	

HOSPITAL DE NUTRICIÓN. 12 SOBRES

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
VASCO DE QUIROGA, TLALPAN. MÉXICO.D.F	17/07/03	IMÁGENES REALIZADAS CON CÁMARA DE FONDO DE OJO, PACIENTE GUILLERMO ORTIZ VELÁZQUEZ, 60 AÑOS CON CIRROSIS HEPÁTICA	35MM	400 TX
VASCO DE QUIROGA. TLALPAN. MÉXICO, D.F	17/07/03	IMÁGENES REALIZADAS CON CÁMARA DE FONDO DE OJO, PACIENTE GUILLERMO ORTIZ VELÁZQUEZ, 60 AÑOS CON CIRROSIS	35MM	400 TX
	17/07/03	HOSPITAL DE NUTRICIÓN. DEPARTAMENTO DE OFTALMOLOGÍA. ATENCIÓN CON DIVERSOS PADECIMIENTOS. TERAPIA INTENSIVA	35MM	400 TX
VASCO DE QUIROGA, TLALPAN. MÉXICO, D.F.	17/07/03	ENSAYO CIEGOS. HOSPITAL DE NUTRICIÓN. DEPARTAMENTO DE OFTALMOLOGÍA. D.R. FRANCISCO CÁRDENAS V. ATENDIENDO PACIENTES CON DIVERSOS PADECIMIENTOS.	35MM	400 TX
VASCO DE QUIROGA, TLALPAN. MÉXICO, D.F	17/07/03	DEPARTAMENTO DE OFTALMOLOGÍA. IMÁGENES REALIZADAS CON CÁMARA DE FONDO DE OJO. PACIENTE. PACIENTE SUSANA VALENZUELA ALANIS.	35MM	400 TX
VASCO DE QUIROGA	17/07/03	DEPARTAMENTO DE OFTALMOLOGÍA. DR. FRANCISCO CÁRDENAS V. ATENDIENDO PACIENTES CON DIVERSOS PADECIMIENTOS	35MM	400 TX
	17/07/03	DEPARTAMENTO DE OFTALMOLOGÍA. ATENCIÓN A SERGIO NÓGUEZ CASADOS, PACIENTES CON CRIPCOCOSIS A CAUSA DE VIH	35MM	400 TX

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
	17/07/03	DEPARTAMENTO DE OFTALMOLOGÍA. ATENCIÓN A PACIENTES CON DIVERSOS PADECIMIENTOS	35MM. FOTO PANORÁMICA	400 TX
	17/07/03	DEPARTAMENTO DE OFTALMOLOGÍA. ATENCIÓN A PACIENTES CON DIVERSOS PADECIMIENTOS. TERAPIA INTENSIVA.	35MM. FOTO PANORÁMICA	400 TX
VASCO DE QUIROGA, TLALPAN. MÉXICO, D.F	17/07/03	ATENCIÓN A SERGIO NÓGUEZ CASADOS, PACIENTE CON CRIPCOCOSIS A CAUSA DE VIH	35MM	400 TX
		DEPARTAMENTO DE OFTALMOLOGÍA. ATENCIÓN A SERGIO NÓGUEZ CASADOS, PACIENTE CON CRIPCOCOSIS A CAUSA DE VIH	35MM FOTO PANORÁMICA	400 TX
VASCO DE QUIROGA	17/07/03	DEPARTAMENTO DE OFTALMOLOGÍA. ATENCIÓN A SERGIO NÓGUEZ CASADOS, PACIENTE CON CRIPCOCOSIS A CAUSA DE VIH	35MM PANORÁMICA	400 TX

HOSPITAL MÉDICA SUR. 8 SOBRES

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
TLAPAN. MÉXICO, D.F	25/11/98	ENSAYO CIEGOS: CIRUGÍA DE CATARATA Y CORRECCIÓN DE MIOPIA POR LASER EN LOS QUIRÓFANOS DEL HOSPITAL MÉDICA SUR. <b>FOTO ICÓNICA QUE ES LA PORTADA DEL LIBRO</b>		KODAK 5063
	20/11/98	CIRUGÍA DE CATARATA. QUIRÓFANOS HOSPITAL MÉDICA SUR. CIRUGÍA POR EL DOCTOR EVERARDO BAROJAS	35MM	KODAK 5063
	25/11/98	CIRUGÍA DE CATARATA Y CORRECCIÓN DE MIOPIA POR LÁSER. QUIRÓFANOS HOSPITAL MÉDICA SUR. CIRUGÍA POR EL DOCTOR EVERARDO BAROJAS	35MM	
	20/11/08	CIRUGÍA DE CATARATA. QUIRÓFANOS HOSPITAL MÉDICA SUR. CIRUGÍA POR EL DOCTOR EVERARDO BAROJAS	35MM	5063
	20/11/08	CIRUGÍA DE CATARATA. QUIRÓFANOS HOSPITAL MÉDICA SUR. CIRUGÍA POR EL DOCTOR EVERARDO BAROJAS	35MM	
	20/11/98	CIRUGÍA DE CATARATA. QUIRÓFANOS HOSPITAL MÉDICA SUR. RECUPERACIÓN. CIRUGÍA POR EL DOCTOR EVERARDO BAROJAS	35MM	5063
	20/11/98	CIRUGÍA DE CATARATA. QUIRÓFANOS HOSPITAL MÉDICA SUR. CIRUGÍA POR EL DOCTOR EVERARDO BAROJAS	35MM	

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
	25/11/98	CIRUGÍA DE CATARATA. QUIRÓFANOS HOSPITAL MÉDICA SUR. CIRUGÍA POR EL DOCTOR EVERARDO BAROJAS	35MM	

ASOCIACIÓN MEXICANA PARA EVITAR LA CEGUERA. SEIS SOBRES

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
COYOACÁN. MÉXICO, D.F	26/11/98	ASOCIACIÓN MEXICANA PARA EVITAR LA CEGUERA. CIRUGÍAS A NIÑOS CON HIPOSIA RETINIANA	35MM	5063
COYOACÁN. MÉXICO, D.F	26/11/98	ASOCIACIÓN MEXICANA PARA EVITAR LA CEGUERA. CIRUGÍAS A NIÑOS CON HIPOSIA RETINIANA PROGRAMA PILOTO PARA NIÑOS DE LOS ESTADOS DE MÉXICO, GUANAJUATO, SINALOA, MÉRIDA, TAMPICO Y JALISCO. CIRUJANO EN JEFE DR. HUGO QUIRÓZ. SALAS DE CIRUGÍA	35MM	

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
COYOACÁN. MÉXICO, D.F	26/11/98	ASOCIACIÓN MEXICANA PARA EVITAR LA CEGUERA. CIRUGÍAS A NIÑOS CON HIPOSIA RETINIANA PROGRAMA PILOTO PARA NIÑOS DE LOS ESTADOS DE MÉXICO, GUANAJUATO, SINALOA, MÉRIDA, TAMPICO Y JALISCO. CIRUJANO EN JEFE DR. HUGO QUIRÓZ. SALAS DE CIRUGÍA. SALA DE RECUPERACIÓN	35MM	
COYOACÁN. MÉXICO, D.F	26/11/98	CIRUGÍA A ADOLESCENTE CON TUMOR EN OJO. CIRUGÍA POR TRAUMATISMO	35MM	
COYOACÁN. MÉXICO, D.F	26/11/98	PROGRAMA PILOTO PARA NIÑOS DE LOS ESTADOS DE MÉXICO, GUANAJUATO, SINALOA, MÉRIDA, TAMPICO Y JALISCO. CIRUJANO EN JEFE DR. HUGO QUIRÓZ. SALAS DE CIRUGÍA. PREPARACIÓN PARA CIRUGÍAS. SALA DE RECUPERACIÓN. TRANSPLANTE DE CórNEA	35MM	5063
COYOACÁN. MÉXICO, D.F	26/11/98	CIRUGÍA A ADOLESCENTE CON TUMOR EN OJO	35MM	

CENTRO DE TIFLOGÍA. UNAM. 2 SOBRES

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
CENTRO CULTURAL UNIVERSITARIO. UNAM. MÉXICO, D.F	01/06/98	ENSAYO CIEGOS: CENTRO DE TIFLOGÍA, INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRÁFICAS, UNAM. TALLER DE COMPUTACIÓN, DIGITALIZACIÓN. ACERVO BIBLIOGRÁFICO PARA CIEGOS. RESPONSABLE CARLOS CERVANTES VIDENTE. ESTUDIANTE DE BACHILLERATO, CIEGO, 18 AÑOS, HUGO ERICK BALDERAS CLEOFAS, DEL ESTADO DE MÉXICO	35MM	5063
*****	01/06/98	*****	35MM	5063

CENTRO DE MASOTERAPIA "DR. ALFONSO HERRERA". 3 SOBRES.

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
DONCELES 43, CENTRO HISTÓRICO. MÉXICO, D.F	25/08/93	ENSAYO CIEGOS: DENTRO DE MASOTERAPIA "DR. ALFONSO HERRERA". MASOTERAPEUTAS CIEGOS	35MM	5063
	25/08/93	ENSAYO CIEGOS: DENTRO DE MASOTERAPIA "DR. ALFONSO HERRERA". MASOTERAPEUTAS CIEGOS	35MM	5063 TX
	25/08/93	ENSAYO CIEGOS: DENTRO DE MASOTERAPIA "DR. ALFONSO HERRERA". MASOTERAPEUTAS CIEGOS	35MM	5063 TX

FEDERACIÓN DE TRABAJADORES CIEGOS DE LA REPÚBLICA MEXICANA. TRES SOBRES

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
CALLE E. ZAPATA 45. CENTRO HISTÓRICO. MÉXICO, D.F	05/05/88	ENSAYO CIEGOS: ASAMBLEA DE LA FEDERACIÓN DE CIEGOS TRABAJADORES DE LA REPÚBLICA MEXICANA. NOVIOS CIEGOS EN EL PATIO DE LA ESCUELA NACIONAL DE CIEGOS	35MM	5063
	05/05/88	ENSAYO CIEGOS: ASAMBLEA DE LA FEDERACIÓN DE CIEGOS TRABAJADORES DE LA REPÚBLICA MEXICANA. NOVIOS CIEGOS EN EL PATIO DE LA ESCUELA NACIONAL DE CIEGOS	35MM	5063
	05/05/88	ENSAYO CIEGOS: ASAMBLEA DE LA FEDERACIÓN DE CIEGOS TRABAJADORES DE LA REPÚBLICA MEXICANA. NOVIOS CIEGOS EN EL PATIO DE LA ESCUELA NACIONAL DE CIEGOS	35MM	5063

MOVIMIENTO SOCIAL. 18 SOBRES

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
AV. CHAPULTEPEC. COL. ROMA. MÉXICO, D.F	16/06/93	MOVIMIENTO SOCIAL DE CIEGOS COMERCIANTES, PROTESTA POR LA PROHIBICIÓN DEL COMERCIO AMBULANTE EN EL CENTRO HISTÓRICO DE LA CD. DE MÉXICO. MARCHA DE LA SECRETARÍA DE GOBERNACIÓN A LOS PINOS. RESIDENCIA OFICIAL DEL PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA. LA MARCHA EN EL PASO A DESNIVEL DE LA GLORIETA DE INSURGENTES	35MM	5063
	16/06/93	MOVIMIENTO SOCIAL DE CIEGOS COMERCIANTES, PROTESTA POR LA PROHIBICIÓN DEL COMERCIO AMBULANTE EN EL CENTRO HISTÓRICO DE LA CD. DE MÉXICO. MARCHA DE LA SECRETARÍA DE GOBERNACIÓN A LOS PINOS. RESIDENCIA OFICIAL DEL PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA. LA MARCHA EN EL PASO A DESNIVEL DE LA GLORIETA DE INSURGENTES	35MM	
	.....	MOVIMIENTO SOCIAL DE CIEGOS COMERCIANTES, PROTESTA POR LA PROHIBICIÓN DEL COMERCIO AMBULANTE EN EL CENTRO HISTÓRICO DE LA CD. DE MÉXICO. MARCHA DE LA SECRETARÍA DE GOBERNACIÓN A LOS PINOS. RESIDENCIA OFICIAL DEL PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA. LA MARCHA DETENIDA POR UN CENTENAR DE GRANADEROS	35MM	5063

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
	*****	***** MITIN Y PLATÓN FRENTE A LA SECRETARÍA DE GOBERNACIÓN. PARTIENDO EN MARCHA A LOS PINOS.	35MM	5063
*****	*****	MARCHA DETENIDA POR UN CENTENAR DE GRANADEROS	35MM	*****
	*****	MITIN Y PLATÓN FRENTE A GOBERNACIÓN	35MM	*****
	*****	MITIN Y PLATÓN FRENTE A GOBERNACIÓN	35MM	*****
		MARCHA A LOS PINOS...	35MM	
	16/06/93	MARCHA A LOS PINOS	35MM	
PLAZA DE LA CONSTITUCIÓN. ZÓCALO. CENTRO HISTÓRICO. MÉXICO, D.F	18/06/93	PLATÓN PERMANENTE DE PROTESTA FRENTE A PALACIO NACIONAL	35MM	5063
CENTRO. MÉXICO, D.F	18/06/99	MARCHA DE PROTESTA DE CIEGOS COMERCIANTES. DE LORETO A LA ALDF Y MITIN EN EL ZOCALO FRENTE A LAS OFICINAS DEL GOBIERNO DEL DF	35MM	
CENTRO. MÉXICO, D.F	18/06/99	MARCHA DE PROTESTA DE CIEGOS COMERCIANTES. DE LORETO A LA ALDF Y MITIN EN EL ZOCALO FRENTE A LAS OFICINAS DEL GOBIERNO DEL DF	35MM	
CENTRO. MÉXICO, D.F	18/06/99	MARCHA DE PROTESTA DE CIEGOS COMERCIANTES. DE LORETO A LA ALDF Y MITIN EN EL ZOCALO FRENTE A LAS OFICINAS DEL GOBIERNO DEL DF	35MM	
PLAZA D ELA CONSTITUCIÓN. ZÓCALO. CENTRO HISTÓRICO. MÉXICO, D.F	18/06/93	PLANTÓN PERMANENTE DE PROTESTA FRENTE A PALACIO NACIONAL	35MM	5063

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
CENTRO HISTÓRICO. MÉXICO, D.F	27/08/93	MARCHA DE LA PLAZA DE LORETO A LA ASAMBLEA LEGISLATIVA DEL DF. MARCHANDO POR LAS PRINCIPALES CALLES DEL CENTRO HISTÓRICO. FOTO DE ALBAÑILES EN AV. 20 DE NOV.	35MM	5052 TMX
	27/08/93	MARCHA DE LA PLAZA DE LORETO A LA ASAMBLEA LEGISLATIVA DEL DF	35MM	5052 TMX
CENTRO HISTÓRICO	27/08/93	MARCHA DE LA PLAZA DE LORETO A LA ASAMBLEA LEGISLATIVA DEL DF MITÍN EN PALACIO NACIONAL	35MM	5052TMX
CENTRO HISTÓRICO	27/08/93	MARCHA DE LA PLAZA DE LORETO A LA ASAMBLEA LEGISLATIVA DEL DF. RETRATOS ANTES DE LA MARCHA. FOTO DE ENTRADA AL CENTRO DE MASAJE CURATIVO "DR ALFONSO HERRERA"	35MM	5063TX

PERROS LAZARILLOS. TRES SOBRES

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
CALLE COLIMA. COL. ROMA. MÉXICO, D.F	02/03/93	DERECHO AL TRANSPORTE A INVIDENTES DE LA PROCURADURÍA SOCIAL DEL DF. INVIDENTES CON PERROS LAZARILLOS. FOTOS EN LA CALLE. SUPERANIMAL	35MM	5063
.....	02/03/93	.....	35MM	Kodak 5063
.....	02/03/93	.....	35MM	Kodak 5063

METRO. CINCO SOBRES

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
MÉXICO, D.F	10/05/91	CIEGO PIDIENDO LIMOSNA EN EL METRO. LÍNEA INDIOS VERDES C-U	35MM	5063
MÉXICO, D.F	12/12/91	SECUENCIA DE PAREJA DE CIEGOS EN LA ESTACIÓN BELLAS ARTES DEL METRO. LÍNEA TAXQUEÑA-CUATRO CAMINOS.	35MM	5063
MÉXICO, D.F	13/04/88	CIEGO EN EL METRO. LÍNEA TACUBAYA-PANTITLÁN	35MM	5063
MÉXICO, D.F	03/09/93	ARTURO BARBOSA, CIEGO, CASADO, CON DOS HIJOS, TRABAJA EN LA RED DEL METRO COMO MÚSICO AMBULANTE. ARTURO BARBOSA EN LA PLAZA DE LA SOLEDAD, CENTRO HISTÓRICO. LÍNEA INDIOS VERDES-CU		
MÉXICO, D.F	03/09/03	ARTURO BARBOSA, CIEGO, CASADO, CON DOS HIJOS, TRABAJA EN LA RED DEL METRO COMO MÚSICO AMBULANTE. ARTURO	35MM	

CALLE. 17 SOBRES

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
MÉXICO, D.F	02/03/87	CIEGOS INDIGENTES EN EL HIGH LIFE DE AV. MADERO. CENTRO HISTÓRICO. <b>FOTO ICÓNICA.</b>	35MM	5063
	28/13/81	SIN DATOS. SÓLO HAY DOS FOTOGRAMAS EN ESTE SOBRE.	35MM	SIN DATOS

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
MEXICO, D.F. CENTRO HISTÓRICO	15/06/86	MÚSICOS AMBULANTES EN LA AVENIDA VENUSTIANO CARRANZA.	35MM	5063
	13/04/88	CIEGOS MÚSICOS. CALLE MONEDA CENTRO HISTÓRICO. UN SOLO FOTOGRAMA	35MM	5063
	30/05/88	MÚSICOS CIEGOS AMBULANTES EN LA CALLE DE CORREGIDORA. CINCO FOTOGRAMAS.	35MM	5063
	03/11/92	ENCUENTRO PERRO Y CIEGO. CALLE ALDAMA. DELEGACIÓN IZTAPALAPA	35MM	5063
	14/08/93	CIEGO EN UN TRÍO DE MÚSICOS DE BOLERO. CANTINA EL PÁNUCO. CALLE DE AYUNTAMIENTO, COL. CENTRO	35MM	5063
	24/08/93	VENDEDORA AMBULANTE. CALLE DE MONEDA. CENTRO HISTÓRICO. 10 FOTOGRAFMAS	35MM	5063
	24/08/93	CIEGO PARCIAL. CALLE REPÚBLICA DE GUATEMALA. CENTRO HISTÓRICO.	35MM	5063
ZÓCALO	01/09/94	CIEGOS EN EL DESFILE DEPORTIVO DEL 20 DE NOVIEMBRE	35MM	5063
	22/09/98	TRES CIEGOS CAMINANDO A UN COSTADO DEL TEMPLO MAYOR	35MM	5063
	16/09/93	CIEGO INDIGENTE. CALLE DE MADERO. CENTRO HISTÓRICO. 5 FOTOGRAMAS	35MM	5052
	02/02/91	CIEGA VENDEDORA AMBULANTE. EXTERIOR DEL MERCADO CUAUHTÉMOC. COLONIA JUÁREZ	35MM	5063

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
	12/12/91	CIEGO EN EL ZÓCALO DE LA CIUDAD DE MÉXICO	35MM	5063
	30/09/98	VIDA COTIDIANA. CIUDAD DE MÉXICO. CIEGO EN LA CALLE DE ALLENDE. COYOACÁN	35MM	5063
	26/11/98	JÓVENES CIEGOS EN EL AMOR. PARQUE DE LA CONCHITA. COYOACÁN	35MM	5063
	04/08/03	CIEGO EN EL ATRIO DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO	35MM. FORMATO PANORÁMICO	400TX

HISTORIAS. 20 SOBRES

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
COL. DOCTORES. CIUDAD DE MÉXICO	17/08/99	ENSAYO CIEGOS: ROGELIO JIMÉNEZ NARANJO, DE 78 AÑOS. EXALBAÑIL, CASADO, CIEGO DESDE HACE 40 AÑOS. TRABAJA COMO ASEADOR DE CALZADO EN H. GRAL. RETRATOS EN LA CALLE DR. BALMIS Y EN SU CASA CON SU ESPOSA MARGARITA CARREÓN DE JIMÉNEZ	35MM	5063 TX
COL. DOCTORES	17/08/99	ROGELIO JIMÉNEZ NARANJO, DE 78 AÑOS, EX ALBAÑIL, CASADO, CIEGO DESDE HACE AÑOS. TRABAJA COMO ASEADOR DE CLAZADO EN H. GRAL.	35MM	5063

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
	17/08/99	ENSAYO CIEGOS: ROGELIO JIMÉNEZ NARANJO, DE 78 AÑOS. EXALBAÑIL, CASADO, CIEGO DESDE HACE 40 AÑOS. TRABAJA COMO ASEADOR DE CALZADO EN H. GRAL. RETRATOS EN LA CALLE DR. BALMIS Y EN SU CASA CON SU ESPOSA MARGARITA CARREÓN DE	35MM	5063
	14/08/93	CIEGO EN UN TRIO DE MÚSICOS DE BOLERO. CANTINA "EL PÁNUCO". CALLE DE AYUNTAMIENTO. COL. CENTRO	35MM	TMZ 5054
TLALTELOLCO	19/10/93	GUADALUPE GARCÍA, CIEGA, PROFESORA DE EDUCACIÓN MUSICAL. EN SU TRABAJO EN GUARDERÍA INANTIL PARA HIJOS DE TRABAJADORES DEL ISSSTE	35MM	5063
TLATELOLCO	19/10/93	GUADALUPE GARCÍA, CIEGA, PROFESORA DE EDUCACIÓN MUSICAL. EN SU TRABAJO EN GUARDERÍA INANTIL PARA HIJOS DE TRABAJADORES DEL	35MM	
XOCHICALCO	01/09/93	HERMAN WALTHER. DE 30A ÑOS, CIEGO TRADUCTOR DE INGLÉS, MÚSICO. EN SU TRABAJO TOCANDO EL PIANO A NIÑOS DE GUARDERÍA DEL DIF	35MM	5054TMZ
XOCHICALCO	01/09/93	HERMAN WLATHER DE 30 AÑOS, CIEGO, TRADUCTOR DE INGLÉS, MÚSICO. EN SU TRABAJO ESCUCHA LAS NOTICIAS DE LA RADIO PARA ELABORAR SÍNTESIS DE INFORMACIÓN PARA LA OFICINA DE PRENSA DEL DIF		



LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
COL. MORELOS. CIUDAD DE MÉXICO.	24/03/86	ANCIANA SOLA Y AMENAZADA DE DESALOJO DE SU VIVIENDA. SOBREVIVE CON EL APOYO DE HABITANTES DE LA VECINDAD	35MM	5063
MIXCALCO. COL. CENTRO. MÉXICO, D.F		JORNADA ELECTORAL PARA ELEGIR DIPUTADOS Y SENADORES. POR PRIMERA VEZ LOS CIEGOS EMITEN SU VOTO POR MEDIO DE LA PLANTILLA. CASILLA ESPECIAL DEL IFE EN LA ESCUELA NACIONAL PARA	35MM	5063
COL. MIXCALCO	06/07/03	JORNADA ELECTORAL PARA ELEGIR DIPUTADOS Y SENADORES. POR PRIMERA VEZ LOS CIEGOS EMITEN SU VOTO POR MEDIO DE LA PLANTILLA. CASILLA ESPECIAL DEL IFE EN LA ESCUELA NACIONAL PARA CIEGOS	35MM FORMATO PANORÁMIC O	400 TX
	06/07/93	JORNADA ELECTORAL PARA ELEGIR DIPUTADOS Y SENADORES. POR PRIMERA VEZ LOS CIEGOS EMITEN SU VOTO POR MEDIO DE LA PLANTILLA. CASILLA ESPECIAL DEL IFE EN LA ESCUELA NACIONAL PARA CIEGOS	35MM	400TX
MÉXICO. CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES	24/07/05	MAGDA Y ERNESTO. EL BESO	35MM	400 TX

II) Base de datos con la información de los negativos de la caja en la que se resguarda el trabajo realizado en 14 estados de la república mexicana. Esta parte del archivo contiene 178 sobres en total, con un número aproximado de 6404 negativos.

ETIQUETAS:

- 1) AGUASCALIENTES,
- 2) BAJA CALIFORNIA NORTE,
- 3) COAHUILA,
- 4) CHIAPAS. ONCOCERCOSIS,
- 5) CHIAPAS/ONCOCERCOSIS/SS
- 6) CHIAPAS/TRACOMA.
- 7) CHIAPAS/TRACOMA/INI,
- 8) CHIAPAS. DESPLAZADOS,
- 9) CHIAPAS. REFUGIADOS GUATEMALTECOS,
- 10) CHIAPAS GENERAL,
- 11) CHIHUAHUA,
- 12) ESTADO DE MÉXICO. ANDREA ISLAS GARCÍA,
- 13) ESTADO DE MÉXICO. PEDRO ISLAS GARCÍA,
- 14) ESTADO DE MÉXICO. VIRGINIA MARTÍNEZ,
- 15) GUERRERO,
- 16) HIDALGO,
- 17) NAYARIT. EXTRAMUROS. CATARATAS,
- 18) NUEVO LEÓN,
- 19) OAXACA. ONCOCERCOSIS,
- 20) OAXACA GENERAL,
- 21) PUEBLA,
- 22) SAN LUIS POTOSÍ. ENCARNACIÓN GÁMEZ HERNÁNDEZ,
- 23) VERACRUZ,
- 24) YUCATÁN.

AGUASCALIENTES Y BAJA CALIFORNIA NORTE, 1 SOBRE RESPECTIVAMENTE.

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
AGUASCALIENTES	28/01/94	CIEGO INDIGENTE EN LA PUERTA DEE LA CATEDRAL DE AGUASCALIENTES	35MM	5063
TIJUANA. BAJA CALIFORNIA NORTE.	24/05/93	SECUENCIA DE CIEGA EN LA FOTO-CREDENCIALIZACIÓN DEL IFE. LA ACOMPAÑA SU ESPOSO	35MM	5063

COAHUILA. OCHO SOBRES

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
ZONA CENTRO. MONCLOVA, COAHUILA, MÉXICO	23/02/98	FOTOGRAFÍAS DE SU ACTIVIDAD EN LA CERRAJERÍA	35MM	5063 TX
COO. 1o. DE MAYO. MONCLOVA. COAHUILA. MÉXICO.	24/02/98	FOTOGRAFÍAS DE ACTIVIDADES CON NIÑOS CIEGOS: MATEMÁTICAS, MEDICIÓN Y CARPINTERÍA	35MM	5063
COL. 1o. DE MAYO. MONCLOVA, COAHUILA. MÉXICO	24/02/98	ESCUELA DE INVIDENTES DE MONCLOVA. FOTOGRAFÍA DE ACTIVIDADES CON NIÑOS CIEGOS. MATEMÁTICAS, MEDICIÓN Y CARPINTERÍA	35MM	5063 TX
ALDAMA 373, ZONA CENTRO. MONCLOVA CENTRO	25/02/98	RETRATOS DE FAMILIA DE LA ESC. DE INVIDENTES DE MONCLOVA, JUANA MARÍA GONZÁLEZ Y SU PAREJA, AMBOS CIEGOS, FOTOGRAFÍAS CON SUS DOS HIJOS EN SU DOMICILIO. FAMILIA GONZÁLEZ	35MM	5063
MUNICIPIO DE FRONTERA. COAHUILA, MÉXICO.	26/02/98	FAMILIA DE CIEGOS. FOTOGRAFÍAS EN SU DOMICILIO CON SU HIJO VIDENTE	35MM	5063
	26/02/98	FOTOGRAFÍAS CON APARADOR DE ROPA Y MANIQUÍES. CIEGO ANCIANO INDIGENTE EN LA CALLE	35MM	5063
MONCLOVA, COAHUILA, MÉXICO	27/02/98	LIC. MANUEL FARÍAS HERNÁNDEZ. FOTOGRAFÍAS DEL MINISTERIO PÚBLICO EN SU DESPACHO, JUZGADOS CIVILES DE LO FAMILIAR	35MM	5063

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
ZONA CENTRO, MONCLOVA, COAHUILA, MÉXICO	27/02/98	DON VIDALITO Y SU TRÍO DE MÚSICOS. FOTOGRAFÍAS EN LA CANTINA "LA PUERTA NEGRA", DON VIDALITO, PERSONAJE POPULAR DE MONCLOVA	35MM	5063

Chiapas, oncocercosis. 5 SOBRES

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
BARRIO BRASIL, MUNICIPIO DE HUIXTLA, CHIAPAS	19/03/98	ALBERTO VELÁZQUEZ VELÁZQUEZ, 70 AÑOS, CIEGO DESDE NIÑO Y FERNANDO VELÁZQUEZ LÓPEZ, 50 AÑOS, CIEGO DESDE HACE 2 AÑOS. FOTOGRAFÍAS DE ALBERTO CON PROBLEMAS DE CARNOSIDAD, CASADO, OPERADO NÓDULOS ONCOCERCOSIS. FDO, SOLTERO, VIVE CON SU HNO, CAUSA DE CEGUERA NO CONFIRMADA	35MM	TX 5063
EJIDO JOSÉ MARÍA MORELOS Y PAVÓN. MUNICIPIO DE HUIXTLA, CHIAPAS.	19/03/98	ENSAYO CIEGOS: FRANCISCO MOLIONA RAMÍREZ DE 72 AÑOS, CIEGO POR ONCOCERCOSIS DESDE 1987. PADRE DE 4 HIJOS. FOTOGRAFÍAS DE FRANCISCO MOLINA EN EL PATIO DE LA CASA EJIDAL, EJIDO "JOSÉ MARÍA MORELOS" RENUENTE AL TRATAMIENTO DE LA SS/ONCOCERCOSIS	35MM	5063

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
BARRIO BRASIL. MUNICIPIO DE HUIXTLA, CHIAPAS	19/03/98	ENSAYO CIEGOS: EPITACIA GONZÁLEZ GONZÁLEZ, DE 69 AÑOS, CIEGA A LOS 14 AÑOS, POSIBLE ONCOCERCOSIS, 7 VECES OPERADA DE NÓDULOS ONCO. FOTOGRAFÍAS EN SU CASA, MADRE DE 9 HIJOS; 5 VIVOS Y 4 MUERTOS. VIVE CON SU HIJA.	35MM	5063
EJIDO JOSÉ MARÍA MORELOS Y PAVÓN. MUNICIPIO DE HUIXTLA. CHIAPAS	19/03/98	IRENE HERNÁNDEZ PÉREZ DE 48 AÑOS, CIEGA POR ONCOCERCOSIS DESDE HACE 25 AÑOS. MADRE DE 4 HIJOS	35MM	5063
BARRIO BRASIL, MUNICIPIO DE HUIXTLA, CHIAPAS	19/03/98	EPITACIA GONÁLEZ GONZÁLEZ DE 69 AÑOS, CIEGA A LOS 14 AÑOS POSIBLE ONCOCERCOSIS, 7 VECES OPERADA DE NÓDULOS ONCO. FOTOGRAFÍAS EN SU CASA, MADRE DE 9 HIJOS; 5 VIVOS Y 4 MUERTOS. VIVE CON SU HIJA.	35MM	5063

CHIAPAS/ONCOCERCOSIS/SS. 7 SOBRES

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
EJIDO NUEVA COSTA RICA. MUNICIPIO DE MAPASTEPEC, CHIAPAS	18/03/98	BRIGADA DE SS/ONCOCERCOSIS EN EL EJIDO/COLONIA "NUEVA COSTA RICA", DETECCIÓN DE NÓDULOS ONCOCERCOSIS, NODULOCTOMÍA Y TRATAMIENTO A PACIENTES, FOTOGRAFÍAS DE NODULOCTOMÍA A ELMER GONZÁLEZ ROBLEDO, 13 AÑOS Y ANA DELIA GONZÁLEZ ROBLEDO, 6 AÑOS	35MM	5063

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
EJIDO NUEVA COSTA RICA. MUNICIPIO DE MAPASTEPEC, CHIAPAS	18/03/98	BRIGADA DE SS/ONCOCERCOSIS EN EL EJIDO/COLONIA "NUEVA COSTA RICA", DETECCIÓN DE NÓDULOS ONCOCERCOSIS, NODULECTOMÍA Y TRATAMIENTO A PACIENTES, FOTOGRAFÍAS DE NODULECTOMÍA A ELMER GONZÁLEZ ROBLEDO, 13 AÑOS Y ANA DELIA GONZÁLEZ ROBLEDO, 6 AÑOS	35MM	5063
EJIDO NUEVA COSTA RICA. MUNICIPIO DE MAPASTEPEC, CHIAPAS	18/03/98	BRIGADA DE SS/ONCOCERCOSIS EN EL EJIDO/COLONIA "NUEVA COSTA RICA", DETECCIÓN DE NÓDULOS ONCOCERCOSIS, NODULECTOMÍA Y TRATAMIENTO A PACIENTES, FOTOGRAFÍAS DE NODULECTOMÍA A ELMER GONZÁLEZ ROBLEDO, 13 AÑOS Y ANA DELIA GONZÁLEZ ROBLEDO, 6 AÑOS. FOTO ICÓNICA.	35MM	
*****	18/03/98	BRIGADA DE SS/ONCOCERCOSIS EN EL EJIDO/COLONIA "NUEVA COSTA RICA", DETECCIÓN DE NÓDULOS ONCOCERCOSIS, NODULECTOMÍA Y TRATAMIENTO A PACIENTES, FOTOGRAFÍAS DE ELMER GONZÁLEZ ROBLEDO, 13 AÑOS	35MM	5063 TX
*****	18/03/98	BRIGADA DE SS/ONCOCERCOSIS EN EL EJIDO/COLONIA "NUEVA COSTA RICA", DETECCIÓN DE NÓDULOS ONCOCERCOSIS, NODULECTOMÍA Y TRATAMIENTO A PACIENTES,	35MM	5063TX

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
*****	18/03/98	BRIGADA DE SS/ONCOCERCOSIS EN EL EJIDO/COLONIA "NUEVA COSTA RICA", DETECCIÓN DE NÓDULOS ONCOCERCOSIS, NODULECTOMÍA Y TRATAMIENTO A PACIENTES, FOTOGRAFÍAS DE ELMER GONZÁLEZ ROBLEDO, 13 AÑOS Y ANA DELIA GLZ. ROBLEDO, 6 AÑOS	35MM	5063
BARRIO "BRASIL", MUNICIPIO DE HUIXTLA, CHIAPAS	19/03/98	BRIGADISTAS DE LA ZONA 7 DEL PROGRAMA ONCOCERCOSIS D ELA SECRETARÍA DE SALUD, REVIS A UNA NIÑA DE 5 AÑOS CON UN NÓDULO DE ONCOCERCOSIS. FOTOGRAFÍAS EN EL PORTAL DE SU CASA.	35MM	5063
*****	20/03/98	BOTELLONES CON NÓDULOS DE GUSANOS DE ONCOCERCOSIS RESULTADO DE NODULECTOMÍAS DESDE 1940 A PACIENTES DE LA ZONA 7, PROGRAMA ONCOCERCOSIS DE LA SS. FOTOGRAFÍAS EN LAS OFICINAS DE LA COORDINACIÓN DE LA ZONA 7 EN HUIXTLA, CHIAPAS	35MM	

CHIAPAS/TRACOMA. 7 SOBRES

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
COMUNIDAD "LA PALMA", CHAONIL. MUNICIPIO OX-CHUC. ALTOS DE CHIAPAS.	21/10/99	NATALIA GÓMEZ LÓPEZ DE 75 AÑOS, CIEGA POR TRACOMA DESDE HACE 8 AÑOS. ESPOSO MARCOS SANTÍZ GÓMEZ DE 100 AÑOS DE EDAD. TZELTALES. MATEO GÓMEZ SÁNTIZ DE 63 AÑOS DE EDAD, CON TRACOMA TRIQUIASIS. ADOLFO LÓPEZ GÓMEZ DE 32 AÑOS, SANO. REVISIÓN DE TRACOMA, BRIGADA DEL INI: "BARRIDO CASA POR CASA".	35MM	5063
COMUNIDAD "LA PALMA", CHAONIL. COLONIA "EL RETIRO" MUNICIPIO DE OX-CHUC. ALTOS DE CHIAPAS	21/10/99	NATALIA GÓMEZ LÓPEZ DE 75 AÑOS, CIEGA POR TRACOMA DESDE HACE 8 AÑOS. ESPOSO MARCOS SANTÍZ GÓMEZ DE 100 AÑOS DE EDAD. TZELTALES. MARIANO LÓPEZ GÓMEZ, DE 100 AÑOS DE EDAD, CIEGO POR TRACOMA, REVISIÓN DE TRACOMA, BRIGADA DEL INI: "BARRIDO CASA POR CASA".	35MM	5063
COLONIA "EL RETIRO", MUNICIPIO DE OX-CHUC. ALTOS DE CHIAPAS.	21/10/99	MARIANO LÓPEZ GÓMEZ, TZELTAL DE APROXIMADOS 100 AÑOS DE EDAD. CIEGO POR TRACOMA DESDE HACE 25 AÑOS. CASADO. REVISIÓN DE TRACOMA, BRIGADA DEL INI: "BARRIDO CASA POR CASA".	35MM	5063
COLONIA "EL NIZ", MUNICIPIO DE OX-CHUC. ALTOS DE CHIAPAS.	22/10/99	MANUELA LÓPEZ SÁNTIZ, INDÍGENA TZELTAL DE 75 AÑOS. CIEGA POR TRACOMA DESDE HACE 17 AÑOS. CASADA. CON SU FAMILIA. REVISIÓN DE TRACOMA, BRIGADA DEL INI: "BARRIDO CASA POR CASA".	35MM	5063

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
COMUNIDAD "LA PALMA", CHAONIL. COLONIA "EL NIZ", MUNICIPIO DE OX-CHUC. ALTOS DE CHIAPAS.	22/10/99	ESC. PRIM. "LA PALMA". MANUELA LÓPEZ SÁNTIZ, INDÍGENA TZELTAL DE 75 AÑOS. CIEGA POR TRACOMA DESDE HACE 17 AÑOS. CASADA	35MM	
COLONIA "EL NIZ", MUNICIPIO DE OX-CHUC. ALTOS DE CHIAPAS	22/10/99	JULIA SÁNTIZ LÓPEZ, TZELTAL DE 80 AÑOS DE EDAD. CIEGA POR TRACOMA DESDE HACE 20 AÑOS. ESPOSO AGUSTÍN LÓPEZ GÓMEZ, DE 80 AÑOS. REVISIÓN DE TRACOMA, BRIGADA DEL INI: "BARRIDO CASA POR CASA".	35MM	5063TX
*****	22/10/99	MANUELA LÓPEZ SÁNTIZ, INDÍGENA TZELTAL DE 75 AÑOS. CIEGA POR TRACOMA DESDE HACE 17 AÑOS. CASADA. CON SU FAMILIA. REVISIÓN DE TRACOMA, BRIGADA DEL INI: "BARRIDO CASA POR CASA".	35MM	

CHIAPAS/TRACOMA/INI. 10 SOBRES

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
COMUNIDAD "LA PALMA", CHAONIL. MUNICIPIO OX-CHUC. ALTOS DE CHIAPAS	21/10/99	REVISIÓN DE TRACOMA A NIÑOS TZELTALES ESCUELA PRIMARIA "LA PALMA". NIÑA HORTENCIA SÁNTIZ GÓMEZ, SANA, REVISIÓN DE TRACOMA, BRIGADA DEL INI: "BARRIDO CASA POR CASA". OPT. YASSER VILLAREAL SATURNO. TRADUCTORES TZELTAL, FELIPE GÓMEZ MARTÍNEZ Y SEBASTIAN I-CHIN GÓMEZ.	35MM	5063

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
COMUNIDAD "LA PALMA", CHAONIL. MUNICIPIO DE OXCHUC. ALTOS DE CHIAPAS.	21/10/99	REVISIÓN DE TRACOMA A NIÑOS TZELTALES. ESCUELA PRIMARIA "LA PALMA". NIÑO DIEGO SÁNTIZ LÓPEZ, SANO. REVISIÓN DE TRACOMA, BRIGADA DEL INI: "BARRIDO CASA POR CASA". OPT. SERAMIDES ILLUECA IBARRA, OPT. YASSER VILLAREAL SATURNO, TRADUCTORES TZELTAL, FELIPE GÓMEZ MARTÍNEZ Y SEBASTIAN I CHIN GÓMEZ.	35MM	TX5063
*****	21/10/99	BENITO SÁNTIZ GÓMEZ DE 73 AÑOS, JUANA MÉNDEZ GÓMEZ DE 68 AÑOS, MATRIMONIO, AMBOS CON TRACOMA CICATRIZADA. TZELTALES. REVISIÓN DE TRACOMA, BRIGADA DEL INI: "BARRIDO CASA POR CASA".	35MM	KODAK 5063 TX
*****	21/10/99	JUANA MÉNDEZ GÓMEZ DE 68 AÑOS, CON TRACOMA CICATRIZADA. MATEO GÓMEZ SÁNTIEZ DE 63 AÑOS CON TRACOMA TRIQUIASIS. TZELTALES. REVISIÓN DE TRACOMA. BRIGADA DEL INI: "BARRIDO CASA POR CASA".	35MM	KODAK 5063 TX
	21/10/99	BENITO SÁNTIZ GÓMEZ DE 73 AÑOS, JUANA MÉNDEZ GÓMEZ, DE 68 AÑOS, MATRIMONIO, AMBOS CON TRACOMA CICATRIZADA. TZELTALES. NIÑOS EN LA ESCUELA "LA PALMA" ROMEO SÁNTIZ MÉNDEZ DE 30 AÑOS, SANO. REVISIÓN DE TRACOMA, BRIGADA DEL INI: "BARRIDO CASA POR CASA"	35MM	*****
	22/10/99	PEDRO GÓMEZ LÓPEZ, TZELTAL DE 28 AÑOS DE EDAD. DÉBIL VISUAL. REVISIÓN DE TRACOMA, BRIGADA DEL INI: BARRIDA CASA POR CASA". JULIA SÁNTIZ LÓPEZ Y AGUSTÍN LÓPEZ GÓMEZ	35MM	*****

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
*****	22/10/99	FLORINDA GÓMEZ MÉNDEZ DE 21 AÑOS, SANA. NATALIA LÓPEZ GÓMEZ DE 68 AÑOS DE EDAD CN TRACOMA CICATRIZAR. TZELTALES. CALIXTO SÁNTIZ GÓMEZ, SANO. PABLO GÓMEZ SÁNTIZ, SANO. REVISIÓN DE TRACOMA, BRIGADA DEL INI: "BARRIDO CASA POR CASA".	35MM	***** "
*****	22/10/99	NATALIA LÓPEZ GÓMEZ, TZELTAL DE 68 AÑOS DE EDAD. CASADA. CON TRACOMA CICATRIZAR. MATEO SÁNTIZ GÓMEZ, TZELTAL DE 70 AÑOS, SANO. FLORINDA GÓMEZ MÉNDEZ DE 21 AÑOS, REVISIÓN DE TRACOMA, BRIGADA DEL INI: "BARRIDO CASA POR CASA".	35MM	*****
*****	22/10/99	MANUELA LÓPEZ GÓMEZ, TZELTAL DE 44 AÑOS DE EDAD, CASADA. CON TRACOMA CICATRIZAR, ESTADO ANTERIOR A LA CEGUERA. REVISIÓN DE TRACOMA, BRIGADA DEL INI: "BARRIDO CASA POR CASA".	35MM	
*****	22/10/99	MATEO GÓMEZ SÁNTIZ DE 63 AÑO, CON TRACOMA TRIQUIASIS. MARCLO SÁNTIZ GÓMEZ, SANO. MANUELA LÓPEZ GÓMEZ CON TRACOMA CICATRIZAR. TZELTALES. REVISIÓN DE TRACOMA, BRIGADA DEL INI: "BARRIDO CASA POR CASA".	35MM	KODAK 5063 TX

CHIAPAS DESPLAZADOS. 7 SOBRES

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
"POCO NICHIN", MUNICIPIO DE CHENALHÓ, ALTOS DE CHIAPAS	25/03/98	MARÍA PÉREZ SANTES, INDÍGENA TZOLTIL DESPLAZADA DE SU COMUNIDAD, DE 90 AÑOS, CIEGA DESDE HACE 35 AÑOS. NO HABLA ESPAÑOL. FOTOGRAFÍAS EN LA CASA DE SU HERMANO, CAMPAMENTO "POCO- NICHIN" DE INDÍGENAS PRO- ZAPATISTAS DESPLAZADOS DE SUS COMUNIDADES POR GRUPOS PRIÍSTAS	35MM	KODAK 5063 TX
*****	25/03/98	MARÍA PÉREZ SANTES, INDÍGENA TZOLTIL DESPLAZADA DE SU COMUNIDAD, DE 90 AÑOS, CIEGA DESDE HACE 35 AÑOS. NO HABLA ESPAÑOL. FOTOGRAFÍAS EN LA CASA DE SU HERMANO, CAMPAMENTO "POCO- NICHIN" DE INDÍGENAS PRO- ZAPATISTAS DESPLAZADOS DE SUS COMUNIDADES POR GRUPOS	35MM	KODAK 5063 TX
	25/03/98	ANTONIA GÓMEZ PÉREZ, INDÍGENA TZOTZIL DE 20 AÑOS. CIEGA DE NACIMIENTO. NO HABLA ESPAÑOL. VIVE CON SUS PADRES. FOTOGRAFÍAS EN EL CAMINO QUE CONDUCE AL CAMPAMENTO "POCO NICHIN" DE INDÍGENAS PRO- ZAPATISTAS DESPLAZADOS DE SUS COMUNIDADES POR GRUPOS PRIÍSTAS	35MM	*****

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
*****	25/03/98	ROSA PÉREZ CHEN, INDÍGENA TZOTZIL DE 70 AÑOS. CIEGA DESDE HACE 25 AÑOS. NO HABLA ESPAÑOL. CASADA. FOTOGRAFÍAS EN SU CASA IMPROVISADA DE MADERA EN EL CAMPAMENTO "POCONICHIN" DE INDÍGENAS PROZAPATISTAS DESPLAZADOS DE SUS COMUNIDADES POR GRUPOS PIRÍSTAS	35MM	*****
ACTEAL, MUNICIPIO DE CHENALHÓ, CHIAPAS	24/10/99	ZENAIDA PÉREZ LUNA, 6 AÑOS. CIEGA POR HERIDA DE BALA. SOBREVIVIENTE DE LA MASACRE DE ACTEAL. ABUELA CATARINA RUIZ PÉREZ. COMUNIDAD INDÍGENA TZOTZIL "LAS ABEJAS" DE DESPLAZADOS DE SUS COMUNIDADES DE ORIGEN POR GUARDIAS BLANCAS. FOTOS ICÓNICAS.	35MM	*****
*****	24/10/99	ZENAIDA PÉREZ LUNA, 6 AÑOS. CIEGA POR HERIDA DE BALA. SOBREVIVIENTE DE LA MASACRE DE ACTEAL. ABUELA CATARINA RUIZ PÉREZ. COMUNIDAD INDÍGENA TZOTZIL "LAS ABEJAS" DE DESPLAZADOS DE SUS COMUNIDADES DE ORIGEN POR GUARDIAS BLANCAS. FOTOS ICÓNICAS.	35MM	*****
*****	24/10/99	ZENAIDA PÉREZ LUNA, 6 AÑOS. CIEGA POR HERIDA DE BALA. SOBREVIVIENTE DE LA MASACRE DE ACTEAL. ABUELA CATARINA RUIZ PÉREZ. COMUNIDAD INDÍGENA TZOTZIL "LAS ABEJAS" DE DESPLAZADOS DE SUS COMUNIDADES DE ORIGEN POR GUARDIAS BLANCAS. FOTOS ICÓNICAS.	35MM	*****

CHIAPAS, REFUGIADOS GUATEMALTECOS. 5 SOBRES

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
COMITÁN, CHIAPAS	16/05/94	TOMÁS LÓPEZ, DE 31 AÑOS, CIEGO, REFUGIADO GUATEMALTECO CON SU FAMILIA EN EL CAMPAMENTO DE REFUGIADOS GUATEMALTECOS "SAN LORENZO". TOMÁS TEJIENDO ARTESANÍA DE PALMA, ACTIVIDAD CON LA QUE SOBREVIVE, IMÁGENES REALIZADAS A UN AÑO DEL PRIMER ENCUENTRO.	35MM	KODAK 5063 TX
LAGOS DE MONTEBELLO, CHIAPAS	26/09/93	JORGE PÉREZ DE 22 AÑOS DE EDAD, DÉBIL VISUAL, REFUGIADO GUATEMLATECO. CAMPAMENTO DE REFUGIADOS GUATEMALTECOS "EL PORVENIR". CON SU ESPOSA Y FAMILIA.	35MM	
*****	26/09/93	JORGE PÉREZ DE 22 AÑOS EDAD, DÉBIL VISUAL, REFUGIADO GUATEMLATECO. CAMPAMENTO DE REFUGIADOS GUATEMALTECOS "EL PORVENIR". CON SU ESPOSA Y FAMILIA.	35MM	
*****	*****	JORGE PÉREZ DE 22 AÑOS EDAD, DÉBIL VISUAL, REFUGIADO GUATEMLATECO. CAMPAMENTO DE REFUGIADOS GUATEMALTECOS "EL PORVENIR". CON SU ESPOSA Y FAMILIA	35MM	

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
*****	26/09/93	TOMÁS LÓPEZ, DE 31 AÑOS DE EDAD, CIEGO, REFUGIADO GUATEMALTECO DEL CAMPAMENTO DE REFUGIADOS GUATEMALTECOS "SAN LORENZO". VISITA A FAMILIAR EN EL CAMPAMENTO DE REFUGIADOS GUATEMALTECOS "EL PORVENIR". PARA LA VISTA SE TRANSPORTA EN CAMIÓN Y CAMINA POR MÁS DE DOS HORAS EN EL CAMPO	35MM	KODAK 5063 TX

CHIAPAS GENERAL. 7 SOBRES

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
SAN CRISTOBAL DE LAS CASAS, CHIAPAS	24/09/93	ANTONIO INDÍGENA CIEGO TOJOLABAL CON SU LAZARILLO. DEL MUNICIPIO DE TENEJAPA. VENDEDOR DE CIRUELAS A LOS PUESTOS DEL MERCADO INDÍGENA DEL SCLC	35MM	
*****	25/09/93	DON LUZ OSUNA, DE 62 AÑOS, CIEGO MÚSICO TROVADOR Y POETA. CANTANTE DE TRÍO NOCTURNO. PORTALES DE SCLC	35MM	5063
SAN CRISTOBAL DE LAS CASAS	25/09/93	"CIEGO DE LA MERCED", INDIGENTE, INDÍGENA CIEGO. BARRIO DE LA MERCED	35MM	KODAK 5052 TMX

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
EL SOCONUSCO, TAPACHULA, CHIAPAS	12/08/94	DON SILVANO, CIEGO POR EDAD AVANZADA, DE APROXIMADAMENTE 100 AÑOS DE EDAD. CAFETALERO, VIVIÓ Y MURIÓ EN LA FINCA GUANAJUATO. SOBREVIVIENTE DE UNA GENERACIÓN DE TRABAJADORES CAFETALEROS. EN LA FINCA TRABAJÓ COMO CABALLERANGO, AL CUIDADO DE LOS CABALLOS DEL FINQUIERO. AL FINAL DE SU VIDA LO CUIDARON TRABAJADORES MIGRATORIOS GUATEMALTECOS.	35MM	KODAK 5063 TX
*****	12/08/94	DON SILVANO, CIEGO POR EDAD AVANZADA, DE APROXIMADAMENTE 100 AÑOS DE EDAD. CAFETALERO, VIVIÓ Y MURIÓ EN LA FINCA GUANAJUATO. SOBREVIVIENTE DE UNA GENERACIÓN DE TRABAJADORES CAFETALEROS. EN LA FINCA TRABAJÓ COMO CABALLERANGO, AL CUIDADO DE LOS CABALLOS DEL FINQUIERO. AL FINAL DE SU VIDA LO CUIDARON TRABAJADORES MIGRATORIOS GUATEMALTECOS	35MM	KODAK 5063
	17/08/94	CIEGO EN LA AV. REAL DE GUADALUPE	35MM	KODAK 5052 TMX

CHIHUAHUA. 9 SOBRES

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
PERIFÉRICO ORTIZ MENA 3807. COL. FOVISSSTE, CHIAHUAHUA, CHIHUAHUA	12/06/98	CENTRO DE ESTUDIOS PARA CIEGOS, A.C. ASESORÍAS EN COMPUTACIÓN, BRAILLE, ESTIMULACIÓN, TEST VOCACIONAL, MATEMÁTICAS	35MM	5063
ISIDORO RODRÍGUEZ 17. COLO. VILLA VIEJA. TEL. 175846. CHIAHUAHUA, CHIHUAHUA.	12/06/98	CASA HOGAR DE ANCIANOS "RINCÓN DEL AMOR". LIBRADA URIBE DE 88/90 AÑOS. MANUEL MENDOZA DE 75 AÑOS, CIEGOS TOTALES	35MM	5063
PERIFÉRICO ORTIZ MENA 3807. COL. FOVISSSTE, CHIAHUAHUA, CHIHUAHUA	12/06/98	CENTRO DE ESTUDIOS PARA CIEGOS, A.C. ASESORÍAS EN COMPUTACIÓN, BRAILLE, ESTIMULACIÓN, TEST VOCACIONAL, MATEMÁTICAS. INVIDENTE CON LAZARILLO LLEGANDO AL CENTRO DE ESTUDIOS PARA INVIDENTES	35MM	
PERIFÉRICO ORTIZ MENA 3807. COL. FOVISSSTE, CHIAHUAHUA, CHIHUAHUA	BRAILLE, ESTIMULACIÓN, TEST VOCACIONAL, MATEMÁTICAS . INVIDENTE CON LAZARILLO LLEGANDO AL CENTRO DE ESTUDIOS PARA INVIDENTES	CENTRO DE ESTUDIOS PARA CIEGOS A.C. ASESORÍAS EN COMPUTACIÓN, BRAILLE, ESTIMULACIÓN, TEST VOCACIONAL, MATEMÁTICAS. PEDRO ONTIVEROS DE 19 AÑOS, SCANNER TRADUCTOR. ERIKA HERNÁNDEZ SEPÚLVEDA DE 6 AÑOS, ESTIMULACIÓN MÚLTIPLE, ASESORA VERÓNICA RAMÍREZ. ELSA MENDOZA DE 21 AÑOS, DICTADO MÁQUINA PERKINS. ASESOR MARIELLA RIVERO	35MM	

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
PERIFÉRICO ORTIZ MENA 3807. COL. FOVISSSTE, CHIAHUAHUA, CHIHUAHUA	12/06/98	CENTRO DE ESTUDIOS PARA CIEGOS, A.C. ASESORÍAS EN COMPUTACIÓN, BRAILLE, ESTIMULACIÓN, TEST VOCACIONAL, MATEMÁTICAS. SOCORRO URTUZIÁSTEGUI, DE 30 AÑOS, TEST VOCA. ASESORA MARIELLA RIVERO. CARINA ALARCÓN DE 17 AÑOS, MATEMÁTICAS, ASESOR RAFAEL MÉNDEZ, ELSA MENDOZA DE 21 AÑOS, COMPUTACIÓN	35MM	
BURGER KING CAMPESTRE. CALLE DE INDIANA, SORIANA, CHIHUAHUA, CHIHUAHUA	13/06/98	ALEJANDRO TORRES PARRA, DÉBIL VISUAL DE 35 AÑOS, RESPONSABLE DE COCINA DE BURGUER KING. TRABAJANDO PREPARANDO ALIMENTOS.		
BURGER KING CAMPESTRE. CALLE DE INDIANA, SORIANA, CHIHUAHUA, CHIHUAHUA	13/06/98	ALEJANDRO TORRES PARRA, DÉBIL VISUAL DE 35 AÑOS, RESPONSABLE DE COCINA DE BURGUER KING. TRABAJANDO PREPARANDO ALIMENTOS	35MM	5063
.....	13/06/98	ALEJANDRO TORRES PARRA, DÉBIL VISUAL DE 35 AÑOS, RESPONSABLE DE COCINA DE BURGUER KING. TRABAJANDO PREPARANDO ALIMENTOS	35MM	5063
GIMNASIO DE LA ESCUELA NORMAL DEL ESTADO. CHIHUAHUA, CHIHUAHUA	14/06/98	MAESTRA NORMALISTA EN CAMPAÑA DEL CANDIDATO DEL PRI AL GOBIERNO DE CHIHUAHUA, PATRICIO MARTÍNEZ	35MM	

## ESTADO DE MÉXICO/ANDREA ISLAS GARCÍA. 12 SOBRES

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
BUENAVISTA. MUNICIPIO DE OTUMBA	22/02/91	ANDREA ISLAS GARCÍA DE 81 AÑOS Y PEDRO ISLAS GARCÍA DE 85 AÑOS, DÉBILES VISUALES PROGRESIVOS. POSIBLES CATARATAS O GLAUCOMA. ALBINA ISLAS GARCÍA. <b>ÁNGELES TORREJÓN.</b>	35MM	5063 TX
*****	28/01/93	ANDREA ISLAS GARCÍA DE 83 AÑOS. CEGUERA GRADUAL NO CONFIRMADA, POSIBLE POR CATARATAS O GLAUCOMA. CAMPESINA, VIUDA. ALBINA ISLAS GARCÍA Y SUS MANOS	35MM	
BUENAVISTA, MUNICIPIO DE OTUMBA. ESTADO DE MÉXICO	18/03/93	ANDREA ISLAS GARCÍA DE 83 AÑOS. CEGUERA GRADUAL NO CONFIRMADA, POSIBLE POR CATARATAS O GLAUCOMA. CAMPESINA, VIUDA. EN SU CASA CON SUS ANIUMALES DE TRABAJO	35MM	5063
*****	18/03/93	ANDREA ISLAS GARCÍA DE 83 AÑOS. CEGUERA GRADUAL NO CONFIRMADA, POSIBLE POR CATARATAS O GLAUCOMA. CAMPESINA, VIUDA. EN SU CASA CON SUS ANIUMALES DE TRABAJO	35MM	
*****	16/08/94	ANDREA ISLAS GARCÍA DE 84 AÑOS. CEGUERA GRADUAL NO CONFIRMADA, POSIBLE POR CATARATAS O GLAUCOMA. CAMPESINA, VIUDA. <b>EN SU CASA CON SUS ANIUMALES DE CASA Y CAMPO. CON MARCO A. CRUZ. FOTO ICÓNICA</b>	35MM	5052 TMX

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
	24/01/99	ANDREA ISLAS GARCÍA DE 89 AÑOS. CEGUERA GRADUAL NO CONFIRMADA, POSIBLE POR CATARATAS O GLAUCOMA. CAMPESINCEGUERA NO CONFIRMADA, POSIBLE CATARATAS O GLAUCOMA, ENFERMA DE CÁNCER EN EL ESTOMAGO. TRÍPTICO, ANDREA Y LA YUCA. ANDREA ERA TÍA ABUELA DE ÁNGELES TORREJÓN.	35MM	5063
*****	24/01/99	ANDREA ISLAS GARCÍA DE 89 AÑOS. CEGUERA GRADUAL NO CONFIRMADA, POSIBLE POR CATARATAS O GLAUCOMA. CAMPESINCEGUERA NO CONFIRMADA, POSIBLE CATARATAS O GLAUCOMA, ENFERMA DE CÁNCER EN EL ESTOMAGO.	35MM	5063
*****	17/08/99	ANDREA ISLAS GARCÍA DE 89 AÑOS. CEGUERA GRADUAL NO CONFIRMADA, POSIBLE POR CATARATAS O GLAUCOMA. CAMPESINCEGUERA NO CONFIRMADA, POSIBLE CATARATAS O GLAUCOMA, ENFERMA DE CÁNCER. RETRATOS EN SU CASA.	35MM	5063
	17/08/99	ANDREA ISLAS GARCÍA, DE 89 AÑOS. CAMPESINA, VIUDA, CIEGA POSIBLE POR GLAUCOMA. ENFERMA DE CÁNCER. RETRATOS EN SU CASA	35MM	5063 TX
*****	28/10/99	SEPELIO DE ANDREA ISLAS GARCÍA, FALLECE A LA EDAD DE 89 AÑOS. CIEGA POSIBLE POR CATARATAS O GLAUCOMA. EN LA CAPILLA Y PANTEÓN DE LA COMUNIDAD	35MM	ILFORD HP5 PLUS

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
*****	28/10/99	SEPELIO DE ANDREA ISLAS GARCÍA, FALLECE A LA EDAD DE 89 AÑOS, CIEGA POSIBLE POR CATARATAS O GLAUCOMA. EN LA CAPILLA Y PANTEÓN DE LA COMUNIDAD. SU HERMANA, ALBINA ISLAS GARCÍA, COMPAÑERA POR MÁS DE 20 AÑOS	35MM	ILFORD HP5 PLUS
	*****	SEPELIO DE ANDREA ISLAS GARCÍA, FALLECE A LA EDAD DE 89 AÑOS, CIEGA POSIBLE POR CATARATAS O GLAUCOMA. EN LA CAPILLA Y PANTEÓN DE LA COMUNIDAD	35MM	ILFORD HP5 PLUS

ESTADO DE MÉXICO/ PEDRO ISLAS GARCÍA. 8 SOBRES

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
BUENAVISTA, MUNICIPIO DE OTUMBA, ESTADO DE MÉXICO	22/02/91	PEDRO ISLAS GARCÍA, DE 85 AÑOS DE EDAD, DÉBIL VISUAL PROGRESIVO. POSIBLE: CATARATAS O GLAUCOMA. PAISJA DE BUENAVISTA	35MM	5063
	01/06/93	PEDRO ISLAS GARCÍA, DE 85 AÑOS DE EDAD, DÉBIL VISUAL PROGRESIVO. POSIBLE: CATARATAS O GLAUCOMA. PAISJA DE BUENAVISTA	35MM	
	*****	PEDRO ISLAS GARCÍA, DE 85 AÑOS DE EDAD, DÉBIL VISUAL PROGRESIVO. POSIBLE: CATARATAS O GLAUCOMA. PAISJA DE BUENAVISTA	35MM	5063

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
	22/09/94	PEDRO ISLAS GARCÍA, DE 85 AÑOS DE EDAD, DÉBIL VISUAL PROGRESIVO. POSIBLE: CATARATAS O GLAUCOMA. EN LA COCINA DE SU CASA	35MM	5063
	03/05/98	PEDRO ISLAS GARCÍA, DÉBIL VISUAL POR "NUBES" Y CATARATAS. EJIDATARIO. FOTOGRAFÍAS EN SU CASA. VIUDO DESDE HACE 9 AÑOS, VIVE CON SUS HIJOS Y NIETOS	35MM	5063
	27/07/99	PEDRO ISLAS GARCÍA, DE 93 AÑOS DE EDAD, CAMPESINO. CEGUERA NO CONFIRMADA, POSIBLE GLAUCOMA O CATARATAS	35MM	
	27/07/99	PEDRO ISLAS GARCÍA, DE 93 AÑOS DE EDAD, CAMPESINO. CEGUERA NO CONFIRMADA, POSIBLE GLAUCOMA O CATARATAS	35MM	
	27/07/99	PEDRO ISLAS GARCÍA, DE 93 AÑOS DE EDAD, CAMPESINO. CEGUERA NO CONFIRMADA, POSIBLE GLAUCOMA O CATARATAS		

ESTADO DE MÉXICO/VIRGINIA MARTINEZ. 2 SOBRES.

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
ECATEPEC, ESTADO DE MÉXICO	16/10/93	VIRGINIA MARTINEZ, CIEGA. DEPORTISTA EN KARATE Y JUDO. RETRATOS CON SU NOVIO EN SU CASA	35MM	5063

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
*****	08/12/94	VIRGINIA MARTINEZ, CIEGA. DEPORTISTA EN KARATE Y JUDO. REUNIÓN EN SU CASA POR SU CUMPLEAÑOS	35MM	

GUERRERO. 4 SOBRES

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
ACAPULCO, GUERRERO	14/08/03	JUANITA PÉREZ, CIEGA COMERCIANTE DE COLLARES Y PULSERAS EN LA PLAYA DE CALETA	35MM PANORÁMICA	KODAK 400TX
ACAPULCO, GUERRERO	14/08/03	JUANITA PÉREZ, CIEGA COMERCIANTE DE COLLARES Y PULSERAS EN LA PLAYA DE CALETA	35MM PANORÁMICA	*****
	14/08/03	JUANITA PÉREZ, CIEGA COMERCIANTE DE COLLARES Y PULSERAS EN LA PLAYA DE CALETA	35MM PANORÁMICA	*****
	14/08/03	JUANITA PÉREZ, CIEGA COMERCIANTE DE COLLARES Y PULSERAS EN LA PLAYA DE CALETA	35MM PANORÁMICA	*****

HIDALGO. 1 SOBRE

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
PACHUCA, HIDALGO	07/02	CIEGO EN LA PUERTA DE LA IGLESIA DEL EXCONVENTO DE SAN FRANCISCO	35MM	5063

NAYARIT/EXTRAMUROS CATARATAS. 19 SOBRES

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
HOSPITAL REGIONAL DE SALUD. TEPIC, NAYARIT	22 AL 24/07/99	PROGRAMA EXTRAMUROS, CIRUGÍA A 150 PACIENTES DE OJOS AFECTADOS POR CATARATAS. SS/AMPEC. PACIENTES EN EL ÁREA DE RECUPERACIÓN.	35MM	5063
*****	*****	NIÑOS EN EL ÁREA PREOPERATORIA. PACIENTES EN EL ÁREA DE RECUPERACIÓN DE LA CIRUGÍA. NIÑOS EN EL ÁREA PRE-OPERATORIA. PACIENTES EN EL ÁREA DE RECUPERACIÓN DE LA CIRUGÍA.	35MM	5063
*****	*****	PROGRAMA EXTRAMUROS, CIRUGÍA A 150 PACIENTES DE OJOS AFECTADOS POR CATARATAS. SS/AMPEC. REVISIÓN Y CURACIÓN A PACIENTES OPERADOS PARA SER DADOS DE ALTA.	35MM	5063
	*****	PROGRAMA EXTRAMUROS, CIRUGÍA A 150 PACIENTES DE OJOS AFECTADOS POR CATARATAS. SS/AMPEC. PREPARACIÓN DE PACIENTES EN EL ÁREA PRE-OPERATORIO Y DE RECUPERACIÓN.	35MM	5063
	*****	PROGRAMA EXTRAMUROS, CIRUGÍA A 150 PACIENTES DE OJOS AFECTADOS POR CATARATAS. SS/AMPEC. ÁREA DE RECUPERACIÓN, LA ESPERA DE PACIENTES PARA SER DADOS DE ALTA	35MM	5063

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
	*****	PROGRAMA EXTRAMUROS, CIRUGÍA A 150 PACIENTES DE OJOS AFECTADOS POR CATARATAS. SS/AMPEC. PREPARACIÓN DE PACIENTES EN EL ÁREA PREOPERATORIO Y DE RECUPERACIÓN	35MM	
*****	*****	PROGRAMA EXTRAMUROS, CIRUGÍA A 150 PACIENTES DE OJOS AFECTADOS POR CATARATAS. SS/AMPEC. CIRUGÍAS EN EL TRAILER/HOSPITAL	35MM	5063
	*****	PROGRAMA EXTRAMUROS, CIRUGÍA A 150 PACIENTES DE OJOS AFECTADOS POR CATARATAS. SS/AMPEC. PREPARACIÓN DE PACIENTES EN EL ÁREA PREOPERATORIO Y DE RECUPERACIÓN	35MM	
		PROGRAMA EXTRAMUROS, CIRUGÍA A 150 PACIENTES DE OJOS AFECTADOS POR CATARATAS. SS/AMPEC. CIRUGÍAS EN EL TRAILER/HOSPITAL	35MM	
		PROGRAMA EXTRAMUROS, CIRUGÍA A 150 PACIENTES DE OJOS AFECTADOS POR CATARATAS. SS/AMPEC. PRIMERA EVALUACIÓN DE PACIENTES, SELECCIÓN PARA SER OPERADOS	35MM	5063

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
	*****	PROGRAMA EXTRAMUROS, CIRUGÍA A 150 PACIENTES DE OJOS AFECTADOS POR CATARATAS. SS/AMPEC. CIRUGÍAS EN EL TRAILER/HOSPITAL, PASCIENTES EN EL ÁREA PRE-OPERATORIO Y DE RECUPERACIÓN	35MM	5063
		PROGRAMA EXTRAMUROS, CIRUGÍA A 150 PACIENTES DE OJOS AFECTADOS POR CATARATAS. SS/AMPEC. PRIMERA EVALUACIÓN Y SELECCIÓN DE PACIENTES PARA SER OPERADOS. LIMPIEZA Y PREPARACIÓN DE TRAILER/HOSPITAL		
	*****	PROGRAMA EXTRAMUROS, CIRUGÍA A 150 PACIENTES DE OJOS AFECTADOS POR CATARATAS. SS/AMPEC. SALIDA DE PACIENTES OPERADOS A SUS COMUNIDADES	35MM	5063
	*****	PROGRAMA EXTRAMUROS, CIRUGÍA A 150 PACIENTES DE OJOS AFECTADOS POR CATARATAS. SS/AMPEC. PREPARACCIÓN DE PACIENTES EN EL ÁREA PRE-OPERATORIO Y DE RECUPERACIÓN POR LA NOCHE.	35MM	5063
		PROGRAMA EXTRAMUROS, CIRUGÍA A 150 PACIENTES DE OJOS AFECTADOS POR CATARATAS. SS/AMPEC. CIRUGÍAS EN EL TRAILER/HOSPITAL	35MM	

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
	*****	PROGRAMA EXTRAMUROS, CIRUGÍA A 150 PACIENTES DE OJOS AFECTADOS POR CATARATAS. SS/AMPEC. PREPARACIÓN DE PACIENTES EN EL ÁREA DE PRE-OPERATORIO	35MM	
	*****	PROGRAMA EXTRAMUROS, CIRUGÍA A 150 PACIENTES DE OJOS AFECTADOS POR CATARATAS. SS/AMPEC. CIRUGÍAS EN EL TRAILER/HOSPITAL	35MM	5063
	*****	PROGRAMA EXTRAMUROS, CIRUGÍA A 150 PACIENTES DE OJOS AFECTADOS POR CATARATAS. SS/AMPEC. SELECCIÓN Y EVALUACIÓN DE PACIENTES PARA SER OPERADOS	35MM	5063
HOSPITAL REGIONAL DE SALUD. TEPIC, NAYARIT	*****	PROGRAMA EXTRAMUROS, CIRUGÍA A 150 PACIENTES DE OJOS AFECTADOS POR CATARATAS. SS/AMPEC. LA ESPERA Y FILAS PARA LA PRIMERA EVALUACIÓN Y SELECCIÓN DE PACIENTES PARA SER OPERADOS	35MM	5063

NUEVO LEÓN. 10 sobres

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
PARÍS 337, COLONIA MIRADOR, MONTERREY, NUEVO LEÓN	13/10/03	ASOCIACIÓN MEXICANA DE RETINITIS PIGMENTOSA: ÁREA LABORAL: CENTRO DE MAQUILA ATENDIDA POR TRABAJADORES CIEGOS, EMPAQUE DE PRODUCTOS PARA INDUSTRIAS ALEN. CIEGOS EMPACANDO, ORGANIZANDO Y ACOMODANDO MATERIAL. ENSAMBLAN CAJAS DE CARTÓN, GUARDAN EL PRODUCTO EN ELLAS, LO ACOMODAN.	35MM	400TX
.....	.....	.....	.....	400TX
.....	.....	.....	.....	.....
.....	.....	.....	.....	.....
.....	.....	.....	.....	.....
.....	.....	.....	.....	.....
.....	.....	.....	.....	.....
.....	.....	.....	.....	.....
.....	.....	.....	35MM FORMATO PANORÁMICOP . ¿CÁMARA HOLGA?	.....

OAXACA. ONCOCERCOSIS. 6 SOBRES

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
COMUNIDAD "LA ESPERANZA". MUNICIPIO DE COMALTEPEC, DISTRITO DE IXTLÁN. SIERRA DE JUÁREZ. OAXACA	11/03/98	MARCELO LÓPEZ HERNÁNDEZ. INDÍGENA CHINANTECO, 62 AÑOS, CIEGO POR ONCOCERCOSIS DESDE 1984. NO HABLA ESPAÑOL. FOTOGRAFÍAS EN SU CASA, CON SU ESPOSA JUANA HERNÁNDEZ HDEZ.	35MM	KODAK 5063TX
*****	*****	TEODORO LÓPEZ VIDAL. INDÍGENA CHINANTECO, 74 AÑOS, CIEGO POR ONCOCERCOSIS DESDE 1980. NO HABLA ESPAÑOL. FOTOGRAFÍAS EN SU CASA CON SU ESPOSA CATALINA GARCÍA LAGUNAS DE 68 AÑOS	35MM	*****
*****	*****	TEODORO LÓPEZ VIDAL. INDÍGENA CHINANTECO, 74 AÑOS, CIEGO POR ONCOCERCOSIS DESDE 1980. NO HABLA ESPAÑOL. FOTOGRAFÍAS EN SU CASA CON SU ESPOSA CATALINA GARCÍA LAGUNAS DE 68 AÑOS	35MM*****	*****
COMUNIDAD CHINANTECA. MUNICIPIO DE COMALTEPEC. DISTRITO DE IXTLÁN, SIERRA JUÁREZ, OAXACA.	12/03/98	CATALINA HERNÁNDEZ LÓPEZ, INDÍGENA CHINANTECA, 70 AÑOS, CIEGA POR ONCOCERCOSIS DESDE 1973. NO HABLA ESPAÑOL. FOTOGRAFÍAS EN LA COCINA DE SU CASA, VIVE CN SU HIJA MARGARITA HDZ. HDZ.	35MM	5063
*****	*****	*****	*****	*****

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
*****	*****	FLORENCIO GARCÍA LAGUNAS, INDÍGENA CHINANTECO, 78 AÑOS, CIEGO POR ONCOCERCOSIS DESDE 1970, DIABÉTICO. NO HABLA ESPAÑOL. FOTOGRAFÁIS EN SU CASA, VIVE CON SU ESPOSA RAMONA HERNÁNDEZ LÓPEZ	35MM	*****

OAXACA GENERAL. 15 SOBRES

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
OAXACA, OAXACA	09/03/98	BIBLIOTECA JORGE LUIS BORGES. CENTRO FOTOGRÁFICO MANUEL ÁLVAREZ BRAVO. AMBOS FUNDADOS POR EL PINTOR FRANCISCO TOLEDO. FOTOGRAFÍAS DE ALUMNOS DE TALLERES DE BRAILE , INGLÉS. RETRATO DE GRUPO.	35MM	kodak 5063TX
*****	09/03/98	GERARDO NIGENDA LÓPEZ, MAESTRO DE LA BIBLIOTECA "JORGE LUIS BORGES", TRABAJA EN EL DIF ESTATAL EN PROGRAMAS DE REHABILITACIÓN PARA CIEGOS	35MM	KODAK
*****	10/03/98	REYNALDA ANDRÉS CARRASCO DE 29 AÑOS, CIEGA DE NACIMIENTO, 8 MESES DE EMBARAZO, SOLTERA, ESTUDIA SECUNDARIA, TRABAJA ORG. "ACCESO LIBRE". FOTOGRAFÍAS EN EL CENTRO DE REHABILITACIÓN INTEGRAL DONDE ESTUDIA LA SECUNDARIA ABIERTA	35MM	KODAK 5063

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
HOSPITAL CIVIL. OAXACA, OAXACA	10/03/98	MÉDICO OFTALMÓLOGO JUAN DÍAZ EN EL HOSPITAL DIVIL "DR, AURELIO VALDIVIES". FOTOGRAFÍAS DE CONSULTA DE URGENCIAS, ATENCIÓN A OJOS DAÑADOS POR ACCIDENTES, DR. JUAN DÍAZ CON ESTUDIANTES DE OFTALMOLOGÍA	35MM	5063
	*****	MÉDICO OFTALMÓLOGO JUAN DÍAZ EN EL HOSPITAL DIVIL "DR, AURELIO VALDIVIES". FOTOGRAFÍAS DE CONSULTA DE URGENCIAS, ATENCIÓN A OJOS DAÑADOS POR ACCIDENTES, DR. JUAN DÍAZ CON ESTUDIANTES DE OFTALMOLOGÍA	*****	
*****	*****	MÉDICO OFTALMÓLOGO JUAN DÍAZ EN EL HOSPITAL DIVIL "DR, AURELIO VALDIVIES". FOTOGRAFÍAS DE CONSULTA DE URGENCIAS, ATENCIÓN A PACIENTES CON OJOS DAÑADOS POR ACCIDENTES. SALA DE TERAPIA INTENSIVA.	*****	
*****	*****	MÉDICO OFTALMÓLOGO JUAN DÍAZ EN EL HOSPITAL DIVIL "DR, AURELIO VALDIVIES". FOTOGRAFÍAS DE CONSULTA DE URGENCIAS, ATENCIÓN A PACIENTES CON OJOS DAÑADOS POR ACCIDENTES.	*****	

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
COMUNIDAD CHINANTECA. MUNICIPIO SAN PEDRO YOLOX. DISTRITO DE IXTLÁN, SIERRA DE JUÁREZ. OAXACA	12/03/98	FÉLIX HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, INDÍGENA CHINANTECO, 63 AÑOS, CIEGO POR ONCOCERCOSIS DESDE 1973. CASADO. NO HABLA ESPAÑOL. FOTOGRAFÍAS EN SU CASA, CON SUS NIETOS, RETRATO CON PAISAJE Y CABECERA MUNICIPAL DE YOLOX	*****	
SAN BARTOLO COYOTEPEC, OAXACA, OAXACA	14/03/98	PORFIRIO MORENO MARTÍNEZ, DE 43 AÑOS, CIEGO POR ARTRITIS JUVENIL DESDE LOS 16 AÑOS, EN LA SECUNDARIA ENFERMÓ, OPERADO VARIAS VECES DE LOS OJOS. FOTOGRAFÍAS EN SU CUARTO, POR LA ARTRITIS SÓLO PUEDE MOVER LOS BRAZOS, VIVE CON SU HERMANA QUE ES ARTESANA.	35MM (2 HOJAS DE NEGATIVOS AL INTERIOR DEL SOBRE)	
*****	*****	PORFIRIO MORENO MARTÍNEZ, DE 43 AÑOS, CIEGO POR ARTRITIS JUVENIL DESDE LOS 16 AÑOS, EN LA SECUNDARIA ENFERMÓ, OPERADO VARIAS VECES DE LOS OJOS. FOTOGRAFÍAS EN SU CUARTO, POR LA ARTRITIS SÓLO PUEDE MOVER LOS BRAZOS, VIVE CON SU HERMANA QUE ES ARTESANA	35MM	5063
	*****	PORFIRIO MORENO MARTÍNEZ, DE 43 AÑOS, CIEGO POR ARTRITIS JUVENIL DESDE LOS 16 AÑOS, EN LA SECUNDARIA ENFERMÓ, OPERADO VARIAS VECES DE LOS OJOS. FOTOGRAFÍAS EN SU CUARTO, POR LA ARTRITIS SÓLO PUEDE MOVER LOS BRAZOS, VIVE CON SU HERMANA QUE ES ARTESANA		

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
OAXACA, OAXACA	14/03/98	CASA HOGAR DE ANCIANOS. "LOS TAMAYO". JUANA ALTAGRACIA SÁNCHEZ MÉNDEZ, 92 AÑOS, DÉBIL VISUAL, CATARATAS. DAVID ORTIZ ORTIZ, 83 AÑOS, DÉBIL VISUAL CATARATAS. FOTOGRAFÍAS EN ÑPS ÀSILLOS DE LA CASA HOGAR. JUANA, ORIGINARIA DE JUTLA DE CRESPO, OAX. DAVID, ORIGINARIO DE SAN PABLO ZIMATLÁN, OAXACA	35MM	5063
	15/03/98	FAM. VELASCO, PADRE, GREGORIO ANDRÉS VELASCO, 52 AÑOS, HIJAS, REYNALDA 29 AÑOS, Y MARCELA ANDRÉS CARRASCO, 15 AÑOS. FOTOGRAFÍAS DE RETRATO DE FAMI. ANDRÉS MÚSIDO DÉBIL VISUAL OPERADO DE CATARATAS EN 1985. REYNALDA CIEGA DE NACIMIENTO. MARCELA, DÉBIL VISUAL		
	10/11/00	REYNALDA ANDRÉS CARRASCO CON SU HIJA		

PUEBLA, 6 SOBRES

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
PUEBLA, PUEBLA	25/03/79	MÚSICOS AMBULANTES EN LA CALLE 5 DE MAYO, CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE PUEBLA	35MM	KODAK PLUS X PAN

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
	08/11/92	CIEGO CON LETRERO "ABRA SU CORAZÓN QUE VIVO SIN OJOS DEME CARIDAD POR PIEDAD, GRACIAS". EN PASAJE DEL ZÓCALO DE LA CIUDAD DE PUEBLA	35MM	5063
.....	.....	.....	35.....	5063
.....	27/09/98	CIEGO PIDIENDO LIMOSNA EN LOS PORTALES DEL ZÓCALO DE LA CIUDAD DE PUEBLA Y CIEGO CAMINANDO EN LA CALLE 5 DE MAYO	35MM	
.....	29/11/03	CIEGO EN LA CALLE	6X6. HOLGA	400 TX
	30/11/03	ESCUELA NACIONAL PARA CIEGOS EN LOS PORTALES DEL ZÓCALO. HOLGA		

SAN LUIS POTOSÍ/ENCARNACIÓN GÁMEZ HERNÁNDEZ. 6 SOBRES

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
COMUNIDAD "EL LEONCITO. MUNICIPIO DE VILLA HIDALGO, SAN LUIS POTOSÍ	19/05/00	JOSÉ ENCARNACIÓN GÁMEZ HERNÁNDEZ "DON CHONITO" M DE 84 AÑOS DE EDAD, CIEGO POR VIRUELA DESDE HACE 60 AÑOS. "RESADOR, CURA Y "LIMPIA" CON RESOS	35MM	5063
.....	.....	.....	.....	.....
		.....		
		.....		
		.....		
.....		.....		

VERACRUZ. 9 SOBRES

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
XALAPA, VERACRUZ	29/10/98	ESCUELA PARA DÉBILES VISUALES Y CIEGOS "ALEJANDRO MEZA" CECADEE. SECRETARÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA. GOBIERNO DEL ESTADO DE VERACRUZ. SARÍ LANDA CAMPOS, DE 6 AÑOS, CON DIBUJO. PEDRO MONTAÑO RAMÍREZ, DE 10 AÑOS, CON LUPA. CARLOS NOE MURRIETA RAMÍREZ, DE 5 AÑOS, CON LUPA. MARIO ANTONIO MORALES VELÁZQUEZ DE 17 AÑOS, CON CUBREOJOS. MARIO IVAN RANGEL CRUZ, DE 2 AÑOS CON MAESTRA ELVIA MARTÍNEZ CRUZ.	35MM	5063
.....	.....	ESCUELA PARA DÉBILES VISUALES Y CIEGOS "ALEJANDRO MEZA" CECADEE. SECRETARÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA. GOBIERNO DEL ESTADO DE VERACRUZ. ENSAYOS PARA PARTICIPAR EN EL DESFILE DEL 20 DE NOVIEMBRE	35MM	
	.....	ESCUELA PARA DÉBILES VISUALES Y CIEGOS "ALEJANDRO MEZA" CECADEE. SECRETARÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA. GOBIERNO DEL ESTADO DE VERACRUZ. ENSAYOS PARA PARTICIPAR EN EL DESFILE DEL 20 DE NOVIEMBRE	.....	

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
VILLA DEL MAR, PUERTO DE VERACRUZ, VERACRUZ	01/07/99	JUAN ÁNGEL HERNÁNDEZ RIVERA Y ADOLFO PALMA LÓPEZ, DE 36 Y 21 AÑOS. CIEGO Y DÉBIL VISUAL, ESTUDIANTES DE MÚSICA EN EL IVEC. RETRATOS EN LA PLAYA.	35MM	
XALAPA, VERACRUZ	08/06/97	CIEGO CAMINANDO POR LA NOCHE EN EL CENTRO DE LA CIUDAD DE XALAPA. VERACRUZ	35MM	KODAK 5063
*****	30/10/98	VALERIO HERNÁNDEZ DE GANTE, DE 38 AÑOS DE EDAD, CASADO, PADRE DE DOS HIJOS. ESTUDIANTE DE PANADERÍA. CENTRO DE CAPACITACIÓN DE EDUCACIÓN ESPECIAL. CECADEE. SECRETARÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA. GOBIERNO DEL ESTADO DE VERACRUZ	35MM	
	*****	VALERIO HERNÁNDEZ DE GANTE, DE 38 AÑOS DE EDAD, CASADO, PADRE DE DOS HIJOS. ESTUDIANTE DE PANADERÍA. CENTRO DE CAPACITACIÓN DE EDUCACIÓN ESPECIAL. CECADEE. SECRETARÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA. GOBIERNO DEL ESTADO DE VERACRUZ	35MM	

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO PELÍCULA
VILLA DEL MAR, PUERTO DE VERACRUZ, VERACRUZ	01/07/99	JUAN ÁNGEL HERNÁNDEZ RIVERA Y ADOLFO PALMA LÓPEZ, DE 36 Y 21 AÑOS. CIEGO Y DÉBIL VISUAL, ESTUDIANTES DE MÚSICA EN EL IVEC. RETRATOS EN LA PLAYA. MÚSICO CIEGO EN EL PARQUE CENTRAL POR LA NOCHE	35MM	5063
	29/10/98	VIDA COTIDINA EN XALAPA	35MM	

YUCATÁN. 4 SOBRES

LUGAR	FECHA	TEMA	FORMATO	ISO. PELÍCULA
MÉRIDA, YUCATÁN	19/11/03	PIDIENDO LIMOSNA. CALLE 49 ZONA CENTRO	HOLGA 6X6	KODAK 125 PX
*****	19/11/03	CIEGO ATRIO CATEDRAL DE MÉRIDA	35MM	PANORÁMIC AS X PAN
	*****	CIEGO ATRIO CATEDRAL	HOLGA	KODAK 125 PX
CENTRO DE MÉRIDA, YUCATÁN	21/11/03	CIEGO MENESTEROSO	35MM	400TX

## D) Biografía Marco Antonio Cruz

- 1957 Nace en el barrio de Santiago de la ciudad de Puebla.
- 1971 Viaja por primera vez a la ciudad de México.
- 1973 Ingres a la Escuela Popular de Arte de la Universidad Autónoma de Puebla (EPA). El plan de estudios de la EPA incluía talleres de pintura, dibujo, grabado, escultura, serigrafía, arquitectura, economía política, cie y fotografía. En la EPA estableció contacto con el maestro Arturo Garmendia, quien le enseña los principios básicos de la cámara fotográfica.
- A raíz de un atentado en contra de los estudiantes que celebraban el duodécimo aniversario de la toma de la universidad por el Movimiento Estudiantil de Reforma Universitaria, que terminó con un saldo de cuatro alumnos muertos, se realizan diversas protestas. MAC participó en el movimiento realizando pinturas de gran formato
- 1976 Su madre le obsequia una cámara *Yashica* con telémetro y lente fijo y con ella comienza a realizar tomas de la vida cotidiana en el centro histórico de la ciudad de Puebla. Con esa cámara capturó su primer imagen sobre ciegos. MAC no contaba con recursos suficientes como para imprimir su obra, así que una amiga de su madre le revelaba la película y le entregaba la hoja de contacto, sin impresiones de ningún formato.
- 1977 Migra a la ciudad de México con su amigo Gabriel Ruiz Burgos. Un antiguo profesor de la EPA, el escultor Hersúa (Manuel de Jesús Hernández Suárez), les dio trabajo y los dejaba dormir en su taller. Laboraban con él por las mañanas y por las tardes asistían a la Escuela de Diseño y Artesanías (EDA, en la Ciudadela, exactamente en el espacio que ahora ocupa el Centro de la Imagen. En la EDA, tomó los talleres abiertos de vitrales y cerámica. Ya instalado en la ciudad de México regresa a la fotografía y comienza a recorrer la ciudad para hacer sus primeras tomas que a decir del mismo MAC tenían cierta influencia geométrica. En la EDA conoce a Rubén Pax, maestro de fotografía, quien le enseña técnicas de impresión fina en blanco y negro.
- 1978 En casa del maestro Hersúa, conoce a María y a Héctor García. Lo invitan a trabajar como impresor en la *Agencia Fotopress*. Durante dos años revisó las imágenes capturadas por Héctor, y aprendió de las imágenes que éste captaba sobre la vida social en la ciudad de México y sobre distintos reportajes que García elaboraba en aquellos tiempos.

- 1978 Por invitación de Héctor García, ingresa a la revista *Interviú* como laboratorista. Menos de un año después del lanzamiento de la revista, algunos trabajadores se declararon en huelga. MAC rompe su relación laboral con la revista y con Héctor García. A la salida de *Interviú*, MAC y otros fotógrafos se entrevistan con Gerardo Unzueta Lorenzana, director del semanario *Oposición* –antes *El Machete*–, órgano de difusión del Partido Comunista Mexicano (PCM) con el fin de colaborar para dicha publicación. Durante la transformación del PCM a Partido Socialista Unificado de México (PSUM), *Oposición* se transformó en el semanario *Así Es*. En esos medios MAC adquirió otra visión de la vida en México. Tanto en *Oposición* como en *Así Es*, recibió el apoyo necesario para construir un laboratorio fotográfico en forma, al que nombró Tina Modotti, como un homenaje a la fotógrafa de origen italiano que en los años veinte publicó para *El Machete*.
- 1981 Pax abrió una de las primeras galerías independientes de fotografía, donde MAC expuso por primera vez su trabajo, el cual consistía en imágenes de los movimientos sociales en la Ciudad de México.
- 1982 Publica su primer reportaje fotográfico en la revista *Sucesos para todos*, de Gustavo Alatriste. Fue un trabajo sobre el incendio del Árbol de la Noche Triste.
- En ese mismo año, varios fotógrafos, entre los que se encontraba MAC, fundan *Imagenlatina*. Al no haber un buen mercado en México para la venta de fotografías, y ante la competencia que representaba la agencia de los Hermanos Mayo, *Imagenlatina* pasa por muchos inconvenientes.
- 1984 Gana el primer lugar en el IV Concurso Nacional de Fotografía Antropológica ENAH/INAH, con un portafolio sobre movimientos campesinos. Recibió el premio de manos de la jurado Lola Álvarez Bravo. El equipo de *Imagenlatina* fue invitado a formar parte del equipo de fotógrafos del diario *La Jornada*. De acuerdo con MAC, los fotógrafos de *La Jornada* “comenzaron a crear una fotografía crítica de la clase política gobernante y, lo más importante, el periódico le daba espacio a lo que dimos en llamar “fotografía de vida cotidiana”; se trataba de “retratar a la sociedad”.
- 1985 *La Jornada* envió a MAC a Nicaragua para informar sobre la situación social de ese país gobernado por el Frente Sandinista de Liberación Nacional y que estaba bajo constantes ataques de paramilitares financiados por Estados Unidos. Dos meses después las imágenes que obtuvo ahí MAC participaron en la exposición “Nicaragua, testimonio de un pueblo” –junto con los trabajos de Andrés Garay y Pedro Valtierra, colegas del periódico– que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno.
- El terremoto del año 1985 fue significativo para MAC, quien captó en una azotea de un edificio la imagen panorámica del Nuevo León caído sobre uno de sus costados. Esa fotografía fue la primera plana de *La Jornada* del día siguiente y se reprodujo en varias partes del mundo, como en la mítica revista *Life*.
- 1986 Varios fotógrafos renuncian a *La Jornada* y retoman la idea de la agencia *Imagenlatina*. Reciben el apoyo de Granados Chapa y de José Luis Becerra, quien

nles ofreció una oficina en la sede de la Agencia Mexicana de Información. Julio Scherer abrió las puertas del semanario *Proceso* para la venta de los servicios fotográficos de *ImagenLatina*. Ese año, en un accidente automovilístico, murió Herón Alemán, fotógrafo fundador de la segunda etapa de la agencia. De manera intempestiva, Marco Antonio Cruz asume la dirección de la agencia, que funcionó como una escuela para formar nuevas generaciones de fotoreporteros. Para tratar de mejorar sus ensayos fotográficos, MAC buscó a Nacho López, quien en varias sesiones le aleccionó sobre el tema.

En *Imagenlatina* desarrolló varios proyectos (*La Hija de los Apaches*, *Viernes Santo*, *Cafetaleros*, *Habitar la oscuridad* y *Bestiario II*) que más tarde dieron forma a sus ensayos y reportajes. Entre 1985 y 1993, *Contra la pared*, un reportaje sobre la violencia en la Ciudad de México, con el que se editó su primer libro.

- 1987 Publica el fotoreportaje *La Hija de los Apaches*, sobre la última pulquería de la colonia Roma; realizó este trabajo gracias a la beca de producción en la IV Bial de Fotografía.
- 1996 Se publica el libro *Cafetaleros*, ensayo sobre los migrantes guatemaltecos que laboraban como recolectores de café en las fincas del Soconusco y sobre los indígenas tzeltales en la selva chiapaneca. Este trabajo ganó el primer lugar en el concurso Imágenes de la Frontera del Festival Internacional de la Raza, en Ciudad Juárez, Chihuahua, 1992. Con este material obtuvo la beca de producción del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes para la edición de su segundo libro.
- 1999 Ingresa al Sistema Nacional de Creadores.
- 2002 Desarrolló el sitio digital Tenochca (“el que habita Tenochtitlán”), plataforma para publicar historias, reportajes y ensayos sobre la Ciudad de México; por ese proyecto reingresó al Sistema Nacional de Creadores de Arte de Conaculta de 2002 a 2005.
- 2003 Ante un panorama que se había vuelto incierto por el abaratamiento de los servicios fotográficos para los medios de información y ante el auge de la imagen digital, que afectó el valor de venta de la fotografía, Marco Antonio Cruz decide cerrar la agencia *ImagenLatina* y dedicarse de tiempo completo al desarrollo de reportajes y ensayos fotográficos. Ese mismo año realizó “Fidencio, materias y fe”, sobre la ceremonia anual del niño Fidencio en Espinazo, Nuevo León. Con este trabajo ganó mención honorífica en la XI Bial de Fotografía del CNCA, CENART e INBA en 2004.
- 2011 Se publica *Habitar la oscuridad*, libro editado por Pablo Ortiz Monasterio. En el desarrollo de este ensayo recibe importantes reconocimientos, como el ingreso al Sistema Nacional de Creadores de Arte del Conaculta y el Premio Internacional de Fotografía *The Grange Prize*, otorgado por la *Art Gallery* de Ontario, Canadá, en 2009.
- 2004 Se dedica a la impresión fina de la obra de varios autores, entre ellos, Graciela Iturbide, Malick Sidibé, Héctor García y Enrique Metinides.

- 2006 A invitación de Julio Scherer García, asume la coordinación de Fotografía del semanario *Proceso*.
- 2009 Desarrolla el sitio digital [www.marcoacruz.com](http://www.marcoacruz.com), que contiene lo más importante de su trabajo.
- 2011 Realiza el reportaje “Metro”, que comprende una imagen por cada una de las 144 estaciones de las nueve líneas del Sistema de Transporte Colectivo de la Ciudad de México, con textos de Juan Villoro y Jenaro Villamil. Este proyecto, realizado para su sitio web, tuvo el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- 2017 Presenta el fotolibro *Bestiarios II*, editado por Pablo Ortiz Monasterio

## BIBLIOGRAFÍA

AGEE JAMES y WALKER EVANS. *Let Us Now Praise Famous Man*. Nueva York: First Mariner Book Editions. Kindle Edition, 2001

Adams, Rachel; Benjamin Reiss y David Serlin. *Keywords for Disability Studies*. New York: New York University Press, Kindle edition, 2015.

BAEZA, PEPE. *Por una función crítica del fotoperiodismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

BÁEZ RUBÍ, LINDA. *Aby Warbug. El atlas de imágenes mnemosyne*. México: UNAM, 2012.

Blanc, Alain; Henri-Jacques Stiker. *Les représentations de la déficience dans les oeuvres d'art*. París: Éditions érès, 2003.

Barach, Moshe. *La ceguera. Historia de una imagen mental*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2003.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 1994.

Batchen, Geoffrey. *Picturing Atrocity. Photography in Crisis*. Londres: Reaktion Books, 2012.

Belting, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.

\_\_\_\_\_. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Editorial Katz, 2007.

Berger, Peter L., y Thomas Luckmann. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2001.

Berger, John y Jean Mohr. *Otra manera de contar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

Bogdan, Robert. *Picturing Disability. Beggar, Freak, Citizen and Other Photographic Rhetoric*. New York: Syracuse University Press, 2012.

Böger, Astrid. *Documenting Lives. James Agee's and Walker Evans's. Let Us Now Praise Famous Men*. Alemania: Peter Lang, 1994.

Bogre, Michelle. *Photography as Activism. Images for Social Change*. China: Focal Press, 2012.

Borrat, Héctor. *El periódico, actor político*. Barcelona: Gustavo Gili, 1989.

Bozal, Valeriano. *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005.

Bresson, Henri-Cartier. "El instante decisivo". En *Estética fotográfica*, editado por Joan Fontcuberta, 221-236. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

Bolt, David. *The Metanarrative of Blindness. A Rereading of Twentieth-Century Anglophone Writing*. Michigan: The University of Michigan Press. Kindle edition, 2014.

- Burke, Peter. *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*. Londres: Reaktion Books, Kindle edition, 2001.
- Burton, Antoinette, ed. *Archive Stories. Facts, Fictions and The Writing of History*. Durham: Duke University Press, 2005.
- Calle, Sophie. *Blind*. Francia: Actes Sud. 2011.
- Carter, Christopher. *Rhetorical Exposures. Confrontation and Contradiction in US Social Documentary Photography*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2015.
- Cruz, Marco Antonio. *Habitar la oscuridad*. México: CONACULTA, 2011.
- Carrol, Noël. *The Philosophy of Horror or the Paradoxes of the Heart*. Londres: Taylor & Francis e-library, Kindle edition, 2004.
- Chaplin, Elizabeth. *Sociology and Visual Representation*. Londres: Taylor & Francis e-library, Kindle edition, 2003.
- Dagenais, Francine. "Gaze and Touche: Productive Imagination and the Bodily Suffix". En Martha Langford. *Image & Imagination*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2005.
- Davis, J. Lennard, ed. *The Disability Studies Reader*. New York: Taylor & Francis Group. 2006.
- Derrida, Jacques. *Memoirs of the Blind. The Self Portrait and Other Ruins*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- . *Mal de archivo. Una impresión Freudiana*. Madrid: Editorial Trotta, 1997.
- Di Bello, Patrizia. *The Photobook. From Talbot To Ruscha and Beyond*. Londres: I.B. Tauris & Co Ltd, Kindle edition, 2012.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.
- Durden, Mark. "Documentary pictorial: Luc Delahaye's Taliban, 2001". En *Picturing Atrocity. Photography in crisis*, editado por Geoffrey Batchen, 241-248. Londres: Reaktion Books, 2012.
- Dyer Geoff. *El momento interminable de la fotografía*. México: Conaculta-Fundación Televisa, 2010.
- Feeney, David. *Toward and Aesthetics of Blindness. An Interdisciplinary Response to Synge, Yeats, and Friel*. Alemania: Peter Lang, 2007.
- Fernández, Horacio. *El fotolibro latinoamericano*. México: Editorial RM, 2011.
- Fried, Michael. *Absorption and Theatricality. Paintings and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- Grijelmo, Alex. *El estilo del periodista*. México: Editorial Taurus, 2003.

Hall, Stuart. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Colombia: Envi3n Editores, 2010.

Hazell, Clive. *Alterity. The Experience of The Other*. Nueva York: AutorHouse, Kindle edition, 2009.

Jakobson, Roman. *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal. Lengua y estudios literarios*. M3xico: FCE, 1992.

Kossoy, Boris. *Lo ef3mero y lo perpetuo en la imagen fotogr3fica*. Madrid: Ediciones C3tedra, 2014.

Lled3 I3igo, Emilio. *El concepto "po3esis" en la filosof3a griega*. Madrid: Instituto Luis Vives de Filosof3a, 1961.

Mar3n, Carlos y Vicente Le3ero. *Manual de periodismo*. M3xico: Editorial Grijalbo, 1986.

Mayer Foulkes, Benjamin. *El fotogr3fo ciego. Evgen Bavcar en M3xico*. M3xico: Conaculta-Editorial 17, 2014.

Mirzoeff, Nicholas. "Blindness and Art". En *The Disability Studies Reader*, edited by Lennard J. Davis, 379-390. New York: Taylor & Francis, 2006.

Mraz, John. "La Fotograf3a documental en Am3rica Latina". En *V Coloquio Latinoamericano de Fotograf3a*, M3xico: CONACULTA, 1996.

\_\_\_\_\_. "El aura de la veracidad: 3tica y metaf3sica en el fotoperiodismo". En *3tica, po3tica y prosaica: ensayos sobre fotograf3a documental*, coordinado por Ileri De la Pe3a, 167-182. M3xico: Siglo XXI, 2008.

Menke, Christoph. *Est3tica y negatividad*. M3xico: FCE-UAM, 2011.

\_\_\_\_\_. *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representaci3n*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2008.

Mitchell, W. J. T., *Teor3a de la imagen. Ensayos sobre representaci3n verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009.

Muschg, Walter, *Historia tr3gica de la literatura*; trad. de Joaqu3n Guti3rrez Heras. M3xico: FCE, 1965.

Naef, Weston. *In Focus. August Sander. Photographs From The J. Paul Getty Museum*. New York: The Paul Getty Museum, 2000.

Nancy, Jean-Luc. *La representaci3n prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

Newhall, Beaumont. *Historia de la fotograf3a*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

Parr, Martin y Gerry Badger. *The Photobook. A History volume 1*. Nueva York: Phaidon, 2005.

Paterson, Mark. *Seeing with the Hands. Blindness, Vision, and Touch after Decartes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

Paulson, William R. *Enlightenment, Romanticism, and the Blind in France*. New Jersey: Princeton University Press, 1987.

- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: FCE, 2006.
- Parvati, Nair. *A Different Light. The Photography of Sebastiao Salgado*. Durham: Duke University Press. Kindle edition, 2011.
- Quintanilla, M. A. *Tecnología: un enfoque filosófico y otros ensayos de filosofía de la tecnología*. México: FCE, 2005
- Rancière, Jacques. *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. London: Verso Kindle Edition, 2013.
- Rosler, Martha. *Imágenes públicas. La función pública de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- \_\_\_\_\_. "Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental". En *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, editado por Jorge Ribalta, 70-125. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- Rouillé, André. *La photographie entre document et art contemporain*. Francia: Éditions Gallimard, 2005.
- Sánchez Soler, María Monserrat. *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*. México: Editorial RM, 2012.
- Scweik, Susan M.,. *The Ugly Laws. Disability in Public*. Nueva York: New York University Press. Kindle edition, 2009.
- Sófocles. *Tragedias*. México: Grupo Editorial Tomo, 2008.
- Sousa, Jorge Pedro. *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. Sevilla: Comunicación Social, 2003.
- Stiker, Henri-Jacques. *A History of Disability*. Michigan: The University of Michigan, 1999.
- Tagg, John. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- Tunstall, Kate E. *Blindness and Enlightenment: An Essay. With a new translation of Diderot's Letter on the Blind (1749) and a translation of La Mothe Le Vayer's of a Man Born Blind (1653)*. Londres: Continuum International Publishing Group, 2011.
- Wheatley, Edward. *Stumbling Blocks Before the Blind. Medieval Constructions of a Disability*. Michigan: The University of Michigan Press, 2010.

## ÍNDICE DE AUTORES

Adams, Ansel 253  
Agee, James 138, 313  
Alazraki, Benito 6  
Alemán, Herón 14  
Antígona 42  
Arroyo, Sergio Raúl 13, 319  
Ávila Cano, Arturo 203

Baeza, Pepe 18, 47  
Barach, Moshe 6, 11, 42  
Báez Rubí, Linda 11  
Barthes, Roland 25, 26, 27, 28, 313  
Batchen, Geoffrey 315  
Belting, Hans 10, 39, 41, 186  
Benjamin, Walter 27  
Berger, John 226, 313  
Berger, Peter 26, 27, 313  
Betancourt, Ignacio 227  
Blanc, Alain 201  
Bogdan, Robert 11, 40, 50, 51, 53, 54, 56, 313  
Böger, Astrid 12  
Böhme, Gernot 140  
Bolt, David 201  
Bordwell, David 39  
Borges, Jorge Luis 39, 62, 115, 117  
Bruegel, Pieter 11, 186  
Bruner, Jerome 27  
Buñuel, Luis 209  
Burke, Peter 19, 26  
Burton, Antoinette 71, 314

Carter, Christopher 20, 21, 22, 314  
Cartier-Bresson, Henri 25, 28, 88, 174, 210, 216  
Correa, Juan David 6  
Caeton, D. A. 43  
Calle, Sophie 9, 11, 46, 61, 62, 314  
Carax, Leos 6  
Carroll, Noël 41, 42  
Carter, Christopher 20, 21, 22, 314  
Casasola, Víctor Agustín 250  
Chaplin, Elizabeth 11, 20, 21, 314  
Conrath-Scholl, Gabriele 55  
Cowrie, Christa 14  
Crowe, Russell 6  
Cruz, Marco Antonio 3, 5, 13, 18, 72, 74, 102, 121, 123, 126, 136, 137, 141, 142, 196, 200, 243, 252, 253, 255,  
Curtis, Edward 138

Dagenais, Francine 37  
David, Jacques-Louis 186  
Debroise, Olivier 14

Del Castillo, Alberto 227  
Del Cossa, Francesco 186  
Delahaye, Luc 31  
De la Madrid, Miguel 221  
De la Peña, Ireri 23  
De Ribera, José 11, 39, 87, 186  
Derrida, Jacques 38, 42, 71, 177  
De Siracusa, Santa Lucía 43  
Diamond, Hugh Welch 55  
Di Bello, Patrizia 138, 139  
DiCorcia, Phillip-Lorca 46  
Diderot, Denis 39, 42, 44, 62, 137  
Didi-Huberman, Georges 38, 40, 315  
Dyer, Geoff 45, 46

Edipo 11, 38, 39, 42, 43, 187, 193, 196  
Escher, Maurits Cornelis 145, 237, 238, 241, 242  
Evans, Walker 46, 138

Feeny, David 41  
Fernández Granados, Jorge 142, 145  
Fernández, Horacio 139  
Fernández Polanco, Aurora 37  
Fontcuberta, Joan 314  
Fox Talbot, William 138

Gallegos, Luis Jorge 13, 14  
García de León, Antonio 227  
García, Guadalupe 99  
García, Héctor 14, 16, 74, 184, 203, 207, 210, 211, 217  
Gidley, Mick 31  
González, Luis Humberto 14, 15  
González Flores, Laura 13, 14

Hall, Stuart 6, 34, 35  
Hartz, Frida 14  
Hazell, Clive 12  
Hernández, Marco Antonio 13  
Hetherington, Tim 9, 11, 46, 65, 67, 68  
Hine, Lewis 21, 46

Ibargüengoita, Jorge 227  
Iturbide, Graciela 208, 225  
Islas García, Andrea 121, 122

Jesús Carlos 14, 15  
Jiménez Naranjo, Rogelio 98  
Juárez, Benito 205  
Joyce, James 39

Keller, Helen 258  
Kitano, Takeshi 6  
Kossoy, Boris 19, 28

Lara klahr, Flora 13  
Lledó, Emilio 8  
León, Fabrizio 14, 15  
León Díaz, Víctor 14  
Levin, Patricia 33  
Locke, John 42, 62, 137  
López, Nacho 16, 75, 184, 203, 204, 205, 207, 210, 211, 214, 217, 225, 231  
Luckman, Thomas 26, 27

Macías, José 99  
Martínez, Eniac 221  
Mata, Francisco 221  
Mayer Foulkes, Benjamin 316  
Mayidí, Mayid 6  
Mier y Terán, Diego 143, 237, 239  
Millais, John Everett 11, 48, 186  
Milton, John 39  
Mirzoeff, Nicholas 316  
Mitchell, W. J. T. 186  
Mohr, Jean 59, 60  
Molina, Juan Antonio 23  
Molyneux, William 42  
Morales, Alfonso 7, 137, 140, 141, 218  
Mraz, John 23, 24, 30, 255, 316  
Muschg, Walter 43, 316

Nair, Parvati 9, 12, 18, 29, 30, 33, 36, 141  
Nancy, Jean-Luc 6, 35  
Newhall, Beaumont 45  
Nigenda, Gerardo 115, 210

Ortega, Raúl 16  
Ortiz Monasterio, Pablo 4, 7, 137, 139, 140, 141, 142, 153, 156, 157, 158, 183, 217, 218, 219, 225, 226, 232,  
327  
Orwell, George 39

Pacheco, José Emilio 219  
Paterson, Mark 316  
Paulson, William R. 43  
Paz, Octavio 8  
Penn Irving 253  
Pérez, Juanita 124  
Perrault, Jeanne 33  
Poniatowska, Elena 227  
Poussin, Nicolas 11

Quintanilla, M. A. 35

Rancière, Jacques 29, 30, 317  
Ribalta, Jorge 317

Rodríguez, José Antonio 139  
Rouillé, André 9, 19, 20, 22, 23, 26, 27, 33, 317  
Riis, Jacob 9, 11, 21, 22, 46, 48, 50  
Rosler, Martha 32, 33, 37, 47, 70, 317  
Ruiz, Blanca 141  
Ruscha, Edward 138

Sacks, Oliver 62, 137  
Salgado, Sebastiao 9, 30, 31, 33, 46, 68  
Sander, August 9, 11, 46, 54, 55, 59, 68  
Saramago, José 39, 226  
Satie, Erick 242  
Sábato, Ernesto 39  
Scheler, Max 42  
Scherer García, Julio 184  
Schweik, Susan M. 50, 52  
Siebers, Tobin 6  
Smith, Eugene 67, 210, 213  
Sófocles 11, 38, 317  
Sontag, Susan 26  
Sougez, Marie-Loup 45  
Soulages, François 19  
Stiker, Henri-Jacques 11, 41, 46  
Strand, Paul 9, 11, 45, 46, 48, 49, 50, 51

Tagg, John 11, 20, 23, 24, 317  
Tanizaki, Junichiro 39  
Tibol, Raquel 204  
Tiresias 42, 43, 44, 187, 198  
Todorov, Tzvetan 62  
Torrejón, Ángeles 119, 167, 230  
Trejo Delarbre, Raúl 24  
Tunstall, Kate E. 317  
Turok, Antonio 222

Valtierra, Pedro 14, 15  
Villoro, Juan 228  
Von Trier, Las 6

Warbug, Aby 11, 313  
Walter, Hermann 99  
Wheatley, Edward 11, 42, 46, 317  
Wickenberg, Per Gabriel 11, 39, 186

Yampolsky, Mariana 141, 184, 217, 219, 225, 232

Zarak, Martha 226  
Zarak, Ricardo 218, 236, 237, 240  
Zonno, Sabina 7



