

Universidad ORT Uruguay
Facultad de Comunicación y Diseño

Lo invisible:
un documental sobre la percepción

Entregado como requisito para la obtención del título Licenciado
en Comunicación Orientación Audiovisual

Valentina Lambach Montuori 164541

Tutor: Gerardo Castelli

2015

Declaración de autoría

Yo, Valentina Lambach Montuori, declaro que el trabajo que se presenta en esa obra es de mi propia mano. Puedo asegurar que:

- La obra fue producida en su totalidad mientras realizaba el Proyecto Final de Grado de la Licenciatura en Comunicación Audiovisual;
- Cuando he consultado el trabajo publicado por otros, lo he atribuido con claridad;
- Cuando he citado obras de otros, he indicado las fuentes. Con excepción de estas citas, la obra es enteramente mía;
- En la obra, he acusado recibo de las ayudas recibidas;
- Cuando la obra se basa en trabajo realizado conjuntamente con otros, he explicado claramente qué fue contribuido por otros, y qué fue contribuido por mí;
- Ninguna parte de este trabajo ha sido publicada previamente a su entrega, excepto donde se han realizado las aclaraciones correspondientes.



Valentina Lambach Montuori
Montevideo, 19 de agosto de 2015

Abstract

Lo invisible: un documental sobre la percepción, presenta y analiza en profundidad el proyecto que se encuentra en etapa de desarrollo, el cual busca representar las formas de percibir de tres mujeres ciegas: Glicinas, Margot y Linda, a través del vínculo que tienen con la pintura.

El proyecto incluye un abordaje teórico desde diferentes áreas temáticas pertinentes al tema y en estrecha relación con los objetivos del documental. En un primer momento, se plantea un acercamiento a los rasgos generales que distinguen al lenguaje cinematográfico, forma que adoptará la enunciación. Luego, de manera más específica, se refiere al cine documental, haciendo especial referencia al cine ensayo, modalidad que tendrá el documental, el cual se caracteriza por hacer de la enunciación parte esencial del enunciado.

En otra área temática se considera a la *percepción* desde tres dimensiones diferentes, debido a la naturaleza del fenómeno, el cual trasciende el tema de la película e implica al propio dispositivo, en tanto el mismo debe ser percibido así como todo lo que nos rodea. En un comienzo se plantea a la percepción en relación a la imagen, y se la vincula con el cine, profundizando en los sentidos que este tipo de expresión implica y en su propia esencia como dispositivo. Luego, se describe al fenómeno perceptivo en sí, aquel que todos efectuamos de forma constante e inconsciente, y que resulta relevante conocer más a fondo, con el fin de tomar conciencia de la capacidad de nuestros sentidos. Todos los acercamientos a la noción de percepción coinciden en la importancia del sujeto/espectador, enfatizando en el carácter subjetivo que este atribuye a lo que lo rodea, incluso a un nivel fisiológico, al plantearse que lo que vemos nunca es igual a la cosa en sí.

Se lleva a cabo la presentación y el desarrollo de las tres pintoras, enfatizando en su vínculo con la pintura, con el fin de poder acceder a sus distintas formas de relacionarse y percibir, así como también se describe la modalidad del taller y las características de la *pintura sensorial*, invención que las motivó a transitar por el camino artístico.

Por último, el proyecto plantea el tratamiento de la película, en el cual a través de la forma cinematográfica se busca sintetizar las nociones y los objetivos mencionados.

Índice

Declaración de autoría -----	2
Abstract -----	3
1. Introducción -----	6
2. El lenguaje audiovisual -----	8
3. Cine Documental -----	14
3.1 Nuevas formas de representar	14
3.2 La forma indefinida: el Cine Ensayo.....	19
3.2.1 <i>Lo invisible</i> : ¿Por qué sólo puede ser cine ensayo? -----	23
3.2.2 Mi rol como realizadora: la percepción de la percepción. -----	26
3.2.3 El espectador: el desafío de una interpelación sensorial.-----	27
3.2.4 Las construcciones reflexivas: el cine que se mira a sí mismo. -----	29
4. Percepción -----	31
4.1 La imagen.....	31
4.2 ¿Cómo se percibe el cine?.....	35
4.3 El fenómeno fisiológico	39
4.3.1 Los sentidos. -----	43
4.3.1.1 <i>El Oído</i> .-----	44
4.3.1.2 <i>El Tacto</i> .-----	46
4.3.1.3 <i>Los sentidos químicos: el olfato y el gusto</i> . -----	49
5. La pintura sensorial-----	52
5.1 Características	52
5.2 Historia de la pintura sensorial.....	53
5.3 El taller: “Una forma de ver”	54
5.4 Metáfora de una sinestesia	57
6. Las pintoras -----	60
6.1 Presentación	60
6.2 Margot	61
6.3 Glicina	67
6.4 Linda.....	75
7. La investigación-----	83
7.1 Modalidad cualitativa.....	83
7.2 Selección de la muestra: ¿por qué tres pintoras?.....	84
7.3 Mi lugar como investigadora.....	85

7.4 Observación participante.....	87
7.5 Entrevista en profundidad	88
8. Tratamiento	91
8.1 Notas de dirección.....	91
8.1.1 La enunciación se vuelve enunciado	91
8.1.2 Tres formas, tres percepciones.	95
8.1.2.1 <i>Glicina: la realidad fragmentada.</i>	96
8.1.2.2 <i>Linda: la memoria sin cortes.</i>	98
8.1.2.3 <i>Margot: el recuerdo y el tacto en baja opacidad.</i>	100
8.1.3 El Sonido	101
8.1.4 El problema del proyecto: la sinestesia al escribir imágenes	103
8.2 Sinopsis	103
8.3 Guión.....	103
8.4 Producción.....	124
8.4.1 Plan de producción.....	124
8.4.2 Plan de rodaje.....	125
8.4.3 Presupuesto: Resumen	125
8.4.4 Presupuesto: Desglose.....	126
9. Referencias	128
10. Anexos.....	130
10.1 Entrevistas	130
10.1.1 Entrevista a Margot.....	130
10.1.2 Entrevista a Glicina.....	138
10.1.3 Entrevista a Linda.	147
10.1.4 Entrevista grupal.....	164
10.1.5 Entrevista a los docentes.	169
10.2 Imágenes de obras	176
10.3 Aclaración: Contratos de cesión derechos de imagen.....	188

1. Introducción

El proyecto surge, en un comienzo, del interés por la forma cinematográfica del documental en sí misma, por todas las posibilidades que esta ofrece al momento de representar una realidad, y por mi deseo de expresarme como realizadora en la construcción de un discurso único y personal. La idea de la percepción y de los mundos sin imágenes estuvo presente desde un comienzo, inseparable de esta motivación y deseo por hacer un documental. Estaba convencida de que quería traducir sensaciones en imágenes y formas de relacionarse con el mundo no visuales, haciendo colapsar la imagen, en tanto forma de representar con lo que la misma representa. No obstante, estas primeras ideas atravesaron un proceso de desarrollo, análisis e investigación que me llevó a conocer a Glicina, Margot y Linda, las tres pintoras cuyas formas de percepción constituyen el objeto y tema principal del proyecto.

Hasta el momento de comenzar el proyecto no conocía a ninguna persona ciega ni tenía a nadie conocido que estuviera familiarizado con el tema. En este sentido, podría decir que la idea no surgió del exterior, de un acontecimiento u hecho particular, sino que, a pesar que mi percepción es muy diferente, encuentro el origen y el interés por desarrollar este tema muy cercano a mi persona y a mi forma de pensar. Es decir, mi principal motivación para abordar la problemática de la percepción de personas ciegas parte principalmente de una curiosidad y de una preocupación por intentar comprender algo que me es imposible experimentar, dada mi naturaleza sensorial. Encuentro en el discurso cinematográfico la posibilidad para explorar, reflexionar y también acercarme como realizadora a estas formas que me son ajenas.

A su vez, la inquietud por dicho tema se incrementa por la presencia de la pintura, como expresión artística, en la vida de las tres mujeres. El hecho de que personas ciegas se interesen y sientan la necesidad de crear de esta forma, me genera asombro y un profundo interés por conocer más sobre sus formas de percibir, las cuales observo que se reflejan en sus estilos y técnicas al momento de expresarse. Ante esto, me encuentro reflexionando sobre mi propia condición perceptiva, sobre mi forma de vincularme y de conocer. Por este motivo, considero que el tema me implica y me afecta emocional e ideológicamente, lo cual es otra gran motivación para llevarlo a cabo.

Somos parte de una sociedad que hace culto a la imagen, no sólo en términos estéticos, sino que la imagen tiene un lugar primordial en la cotidianidad de las relaciones humanas. Me

interesa, y resulta inevitable, detenerme en la imagen en la medida en que ésta, en una primera aproximación, parece definir todo lo que conocemos. Entonces, aquellas personas que carecen del sentido de la visión ¿cómo perciben la realidad? ¿La visión permite acceder a la realidad o lo que se ve es una mera representación? Mi preocupación no es describir porqué alguien ciego no puede ver en términos científicos, sino intentar reflexionar sobre otros tipos de sensibilidades y formas de pensar lo que nos rodea.

Cuando se trata de cualquier creación artística la subjetividad no puede evitarse, siempre atraviesa la obra, dependiendo de las intenciones del realizador, en menor o mayor medida. De hecho, la subjetividad está presente hasta en el más mínimo acto de percepción que realizamos. Por esto considero que *Lo invisible* es único por su temática y forma de enunciación, las cuales no pueden considerarse de forma independiente. En definitiva, se tratará de mi percepción de otra percepción, por lo que el documental adoptará una forma que no pretenderá ocultar dicha construcción subjetiva.

Por último, y en relación a las razones para llevar a cabo el proyecto, luego de conocer a las pintoras y sus creaciones, siento la necesidad de que su trabajo sea conocido, aunque jamás por un sentimiento compasivo, sino por el proceso de creación de las obras, para poder mostrar y reflexionar sobre el tipo de vínculo que las pintoras establecen con ellas y, también por la calidad artística de las mismas. La intención es romper los paradigmas que impiden asociar a alguien ciego con la realización de un arte visual. A partir de esto, incentivar la reflexión sobre la posibilidad de establecer otros vínculos con el mundo, enfatizando en todos los sentidos que quedan desplazados frecuentemente por la presencia de la vista. La unión que tuvieron en un primer momento el interés de hacer un documental con la idea de tratar el tema de la percepción, ahora parecen construir un vínculo más cercano: el documental, en tanto género cinematográfico, admite distintas formas de vincularse con el objeto y, por ende, de representar la realidad, y es en la exploración de estas distintas formas de representación donde *Lo invisible* intentará hacer su propio camino.

Las razones para llevar a cabo este proyecto, y realizar la película, son muchas, pero en definitiva, todas coinciden en realzar mi vínculo e interés por el tema, así como también por lograr el desafío de crear imágenes que transmitan sensaciones.

2. El lenguaje audiovisual

“La forma en el cine nos hace percibir las cosas de manera diferente, sacudimos de ciertos hábitos y considerar nuevos modos de oír, ver, sentir y pensar”.

(Bordwell & Thompson, 1995, p. 41)

El proyecto, por tratarse de un documental, tendrá una forma cinematográfica, por lo que en un comienzo resulta esencial aludir al lenguaje que permite dicha representación y mencionar conceptos imprescindibles para la comprensión del mismo, así como también del dispositivo que le dio origen: el cine. Este comenzó siendo un mero dispositivo capaz de registrar imágenes en movimiento mediante la impresión de luz, luego desarrolló un lenguaje propio, ofreciendo diferentes maneras de transmitir y mostrar en función de la intencionalidad de quien está por detrás, hasta convertirse actualmente en uno de los medios de expresión por excelencia en una sociedad donde la imagen tiene un lugar privilegiado.

Bordwell y Thompson (1995), en *El Arte Cinematográfico*, consideran que toda obra de arte implica una forma determinada, y por ende que constituye un *sistema*, debido a que en ella se presentan un conjunto de elementos que no se disponen al azar, sino que establecen relaciones de dependencia entre ellos. El arte cinematográfico adquiere dicha cualidad, la película se concibe como un sistema formal, es decir, un conjunto de reglas y códigos bajo los cuales los distintos elementos que conforman el lenguaje cinematográfico se relacionan y son percibidos por el espectador. La pintura, la literatura, el cine y todos los medios de expresión artísticos tienen en común que contienen una forma intrínseca. Cada discurso construye un universo signifiante, en el cual los distintos elementos se interrelacionan de forma tal que interpelan al espectador a asumir dichas reglas y convenciones como verosímiles dentro del universo que la pantalla le propone.

Los elementos estilísticos que establecen las distintas relaciones en el sistema conforman la *puesta en escena*. Es necesario definir dicha noción en relación al lenguaje cinematográfico, además de que esta noción constituye parte importante del problema de representación de la temática del proyecto. Existen diversas acepciones del concepto: por un lado, Bordwell y Thompson plantean una definición de puesta en escena que implica el control sobre los escenarios, el vestuario y maquillaje, la iluminación, el movimiento dentro del cuadro y la

actuación (Op. cit.). Todos estos elementos construyen un universo significativo los cuales colaboran y se integran a la narrativa, al mismo tiempo que, a veces de forma más explícita que otras, transmiten el punto de vista del realizador.

Otra acepción del concepto propone a la instancia de recepción, aquella de visionado por parte del espectador, como un elemento imprescindible que forma parte de la puesta en escena, ya que se considera que es donde se completa el significado de la obra. Dicha definición es presentada por Eduardo Russo (1998) en *Diccionario de Cine*, y es a la que la investigación se referirá cuando mencione el concepto:

Coincidente en gran medida con la operación técnica de rodaje, en la etapa de producción, la puesta en escena - deshaciéndose de todo un lastre que deriva de su origen teatral - no consiste en lo puesto ante la cámara, sino más bien en la construcción que se ejecuta entre lo presente en pantalla y lo completado mediante la percepción activa y la imaginación del espectador. (p. 213)

De esta definición se desprende y queda en evidencia el rol fundamental que cumple el espectador ante la obra fílmica. Los autores plantean que la forma artística siempre se comprende mejor desde el lugar de quien la percibe, atribuyendo gran relevancia al rol del espectador, en este caso, ante la obra fílmica. El sujeto tiene la necesidad de enfrentarse a una estructura organizadora, “la mente humana anhela la forma” (1995, p. 39) para llevar a cabo la percepción. La forma a la que se refieren los autores no excluye el *contenido*¹ de su acepción, ya que ambos términos no pueden ser contrarios cuando se trata de la obra fílmica. El contenido se vuelve parte de la forma, es decir, tanto la forma de representar como aquello representado interactúan entre sí y ambos forman parte del sistema. Ciertos componentes que tradicionalmente se pueden asociar al contenido, como ser el tema de la película o ideas asociadas a la misma, para los autores también son considerados parte de la forma, ya que según ellos no deben existir diferencias entre ambos. El espectador percibe la obra como un todo indivisible; “los significados cinematográficos vienen unidos a imágenes. Son imágenes y sonidos, y son siempre concretos, materiales y específicos. Lo que los filmes tienen que decir acerca de temas de actualidad no puede separarse de cómo lo dicen” (Nichols, 1997, p. 18). Es el espectador quien otorga sentido a lo que ve en pantalla. Considerando que el espectador es un sujeto que vive en una sociedad y en una cultura determinadas. Además de poseer rasgos personales y un

¹ Bordwell y Thompson se refieren con contenido específicamente a “temas o ideas abstractas” (Op. cit., p. 57)

determinado tipo de percepción, el sentido que le otorgue a la obra fílmica estará inevitablemente filtrado por su subjetividad, construida a partir de conocimientos y experiencias previas, tanto de la vida cotidiana como de instancias anteriores frente a la pantalla.

Un poema son solo palabras en papel; una canción, vibraciones acústicas; una película, tan solo patrones de luz y oscuridad en una pantalla. Los objetos no hacen nada. Entonces, la obra de arte y la persona que la experimenta dependen una de otra. (Bordwell y Thompson, 1995, p. 39)

Los aspectos formales de la película por sí solos son capaces de envolver al espectador y crear en él expectativas, llamadas por los autores *expectativas formales*, las cuales pueden satisfacer o no, a corto o largo plazo, dependiendo de las intenciones y género de la obra. Se trata de un pacto o acuerdo tácito entre él y la forma fílmica que se le presenta, en el cual el espectador suspende las leyes que operan en su nivel de realidad para aceptar las del universo significativo de la película. No obstante, dichas expectativas que se generan en el espectador no serían posibles sin la experiencia previa que él mismo tiene en el cine y en su vida cotidiana, que le permiten identificar y crear hipótesis sobre lo que está viendo de forma constante. Bordwell y Thompson aseguran que en muchas ocasiones la experiencia previa que más relevancia tiene en el espectador es aquella relacionada con otras convenciones artísticas y obras similares.

La expectativa satura nuestra experiencia en el arte. Al leer una historia de misterio esperamos que se ofrezca alguna solución en cierto punto, casi siempre al final. Al escuchar una pieza musical esperamos la repetición de una melodía o de un motivo. (...) Al contemplar una pintura buscamos los rasgos que consideramos más significativos y, después examinamos las partes menos prominentes. De principio a fin nuestro involucramiento con una obra de arte depende en gran medida de las expectativas. (Op. cit., p. 42)

En cuanto al realizador, también es un sujeto que forma parte de la sociedad y como tal se ve influenciado, al igual que el espectador, por conocimientos y vivencias previas, como también por otras obras fílmicas ya existentes propias o ajenas al momento de crear. Esta es la razón por la cual surge lo que los autores llaman *convenciones*. Se trata de las formas o elementos que se presentan de forma repetida en ciertas obras, “el conjunto de convenciones constituye normas de lo que es apropiado o se espera en una tradición específica. Al obedecer o violar las normas, los artistas relacionan sus obras con las de otros” (Op. cit., p. 44). De esta manera, las convenciones

serán importantes para que el espectador identifique el género de la obra fílmica y cree sus propias expectativas.

No obstante, las convenciones no siempre son las mismas, existe la posibilidad de que se creen nuevas, y es lo que da nacimiento a nuevas formas de representación, enfrentándose al espectador que se ve en la necesidad de crear nuevas expectativas ante lo desconocido. “Una obra artística inusual tiene sus propias reglas, y va creando un sistema formal poco ortodoxo, el cual aprendemos a reconocer y responder” (Op. cit., p. 44).

La *emoción* también tiene implicancia en la enunciación, forma parte relevante del sistema de la película e incentiva la creación de expectativas en el espectador. En el *Arte Cinematográfico*, se distingue entre dos dimensiones de la emoción en torno a la obra fílmica. Por un lado, se refiere a la emoción que forma parte del contenido, aquella que es intrínseca a la obra fílmica, que no depende de su percepción. En relación a esto, se plantea que “las emociones representadas dentro de la película interactúan como partes de su sistema global” (Op. Cit., p. 45), es decir, que son consideradas, como se mencionó, en la forma.

Por otro lado, se distingue a la emoción en el plano que se vincula directamente con el espectador, con su sentir al enfrentarse al film, podría decirse que se trata de una emoción extradiegética, pero motivada por la misma diégesis. Resulta coherente que la interpelación emocional del espectador coincida con la forma o que se relacione con ella de diferentes maneras.

Así como las convenciones formales a menudo nos llevan a suspender nuestro sentido normal sobre experiencias de la vida, también la forma nos llevaría a suspender nuestro sentido normal de las experiencias de la vida y a superar nuestras respuestas emocionales cotidianas. (Op. Cit., p. 45)

De esto se desprende que el sistema formal, ya sea la manera en que una película representa a los personajes o a sí misma, puede y debe transformar y manipular maneras de sentir del espectador ante lo que ve, ya sea construyendo o derribando prejuicios y empatías. Se plantea que la emoción en el espectador depende en gran medida de la cantidad de relaciones formales que éste perciba en el film, en palabras de los autores, “cuanto más rica sea nuestra percepción, más profunda y compleja será nuestra respuesta [como espectadores]” (Op. Cit., p. 45).

Es relevante mencionar la noción de *significado*, en especial, como una vez más, este guarda estrecha relación con el dispositivo de representación, con la forma de la obra fílmica

evidenciándose el poder que esta posee al momento de transmitir y expresar. Es esta última la que motiva y sugiere ciertos significados, lo cual refuerza el planteo de Bordwell y Thompson respecto a la imposibilidad de concebir de forma separada el contenido, utilizado por ellos como sinónimo de tema o significado, y la forma de una obra fílmica: “en una producción cinematográfica, tanto los significados explícitos como los implícitos dependen estrechamente de las relaciones entre la narrativa y el estilo” (Op. Cit., p. 48).

Toda obra fílmica presenta su propio sistema formal, algunas repiten convenciones y pueden agruparse bajo determinados géneros, otras se presentan de modos singulares y únicos. No hay reglas establecidas, aunque para los autores, toda obra fílmica cumple al menos cinco principios que permiten considerarlas sistemas, y serán descriptos a continuación.

La *función* se refiere en sí mismo al carácter de sistema de la obra, según el cual todo elemento, ya sea narrativo o estilístico, cumple uno o más roles. La manera de descifrar qué función tiene cada elemento es prestando atención a su *motivación*, palabra utilizada en este contexto como sinónimo de justificación. Será imprescindible indagar y cuestionarse qué rol tiene cierto elemento y la razón por la cual se encuentra en el film, para desentrañar su función. Esta instancia, en la cual el espectador se adueña de la obra, no se contemplan las intenciones originales del realizador en cuanto a las funciones de los elementos, sino las que el espectador interprete.

La *similitud y repetición* es otro rasgo que toda obra fílmica reproduce. “A lo largo de cualquier película es posible observar repeticiones de todo: desde líneas de diálogo y partes de música hasta posiciones de la cámara, comportamiento de los personajes y acción de la historia” (Op. Cit., p. 52). La repetición de alguno de estos elementos se asigna el nombre de *motivo*, los cuales colaboran en la formación de *paralelismos*², productos de similitudes. Los autores plantean que reconocer los paralelismos entre determinados elementos de una película, ya sean personajes o estilísticos, constituye parte del placer de la percepción cinematográfica (Op. Cit., p. 53).

No obstante, también debe presentarse la función de *diferencia y variación*, de lo contrario la abundancia de repeticiones y similitudes anula la creación de nuevas expectativas. Además de que son imprescindibles las diferencias y los contrastes para construir los motivos, y

² “Proceso por el cual una cinta lleva al espectador a comparar dos o más elementos distintos, destacando algunas similitudes” (Op. cit. p.53).

en especial los paralelismos, de lo contrario no se trataría de dos elementos distintos que se presentan de forma análoga o similar. “Los personajes deben distinguirse; el ambiente, delinearse, y los tiempos o las actividades diferentes, establecerse. Incluso dentro de la propia imagen distinguimos diferencias en tonalidad, textura, dirección y velocidad de movimiento, etcétera” (Op. cit., p. 53).

La función de *desarrollo* refiere al modo en que se ordenan los distintos elementos del sistema a lo largo del film, en otras palabras, la estructura del mismo y como avanza su argumento. Se trata de una progresión que intercala las funciones antes mencionadas, de similitud y diferencia.

Por último, la *unidad/desunión*, tal como la llaman Bordwell y Thompson (1995), hace alusión al grado de integración e interacción de todos los elementos del sistema del film. Cuando las relaciones son coherentes, no existe ningún elemento azaroso o no motivado, como se mencionaba anteriormente, entonces la función de unidad prevalece. “A una película unida la consideramos ‘sólida’ porque no presenta huecos en las relaciones formales” (p. 56). Cuando esto no sucede, el film se presenta en desunión.

3. Cine Documental

“La elaboración de la realidad es cosa nuestra”

(Bill Nichols, 1997)

3.1 Nuevas formas de representar

Encontrar una definición única que logre contemplar todas las modalidades y las acepciones del cine documental ha sido un problema desde los inicios de esta forma audiovisual. John Grierson, influyente cineasta escocés, fue el primero que designó el término *documental* para referirse a la película *Moana* (1926) de Robert Flaherty. Pese a que en Francia, cuna del cine, ya se utilizaba el término desde hacía un tiempo, fue por la década del 30´ cuando “surgió la idea de que en un mismo gesto podían conciliarse el arte y el documento” (Breshand, 2002, p. 8)

Bill Nichols (1997), en su definición más clásica, plantea al cine documental como un discurso más de sobriedad, como lo son la ciencia, la economía, la política, entre otros, aunque en realidad reconoce que nunca se le ha concedido dicho lugar. La ambigüedad e imprecisión siempre han caracterizado al documental cuando se trata de encontrar una definición, siendo justamente su cualidad de admitir múltiples formas y temáticas, la que al fin de cuentas lo define por excelencia.

No moviliza un inventario finito de técnicas, no aborda un número establecido de temas y no adopta una taxonomía conocida de detalle de formas, estilos o modalidades. El propio término, documental, debe construirse de un modo muy similar al mundo que conocemos y compartimos. (p. 42)

Ante la imposibilidad de definir el documental desde un solo punto de vista, el autor plantea tres definiciones complementarias. Resulta relevante abordarlas teóricamente ya que cada una se relaciona con la forma de representación planteada para el proyecto, ya sea coincidiendo o contrastando con la misma. En un primer lugar, Nichols propone definir el documental desde el punto de vista del realizador, en especial, desde el control que éste tiene sobre su obra, el cual, plantea el autor, es mucho menor que el que se ejerce en las obras de ficción. El control del cual se habla no es sobre la producción, sino “lo que el documentalista no puede controlar plenamente es su tema básico: la historia” (Op. cit., p. 43), y esta es una de las características primordiales del género, independientemente de la modalidad. El realizador puede

planificar el rodaje de manera similar al de una ficción, pero su historia jamás estará bajo su total control.

El documental también es definido como un “corpus de textos”. Al igual que la ficción, el documental sigue ciertas normas de estilo y convenciones, las cuales permiten agrupar todas las obras bajo un mismo género. En dicha definición, el montaje adquiere un rol importante al definir la estructura de la película, Nichols lo llama *montaje probatorio* y lo diferencia del género de la ficción, ya que en el documental no se busca asegurar la continuidad espacio-temporal, como en el cine clásico, sino la continuidad del argumento.

Por último, el autor propone definir al cine documental desde el lugar del espectador, sujeto de mirada que debe ser considerado en todo momento, ya que es para quien, a fin de cuentas, está construido el discurso. Priorizar al espectador y definir al documental en relación a él pone el énfasis y se relaciona con el tema de la investigación: la percepción. Tal como sucede con la percepción en todos los ámbitos, no solo los que implican al cine o a la imagen, la experiencia previa resulta esencial para que el espectador identifique, a veces de forma inconsciente, que se trata de un documental.

Básicamente los espectadores desarrollarán capacidades de comprensión e interpretación del proceso que les permitirán entender el documental. Estos procedimientos son una forma de conocimiento metódico derivado de un proceso activo de deducción basado en el conocimiento previo y en el propio texto. (Op. Cit., p. 55)

Por esta razón, la forma de percibir, de mirar e interpretar una obra audiovisual involucra siempre la subjetividad del espectador, quien filtra lo que ve con su propia experiencia y conocimiento. Una vez que se conocen los mecanismos que utiliza el espectador, es razonable la mención que Nichols hace en este ámbito de la *ideología*, la cual ubica como parte esencial de estos procedimientos, ya que es la que determina la actitud del espectador ante la forma de representación que ve en la pantalla. Su forma de concebir el mundo, de reflexionar, así también como se mencionó en relación a la experiencia previa, serán esenciales y orientarán su visionado e interpretación.

En *Desvíos de lo real: cine de no ficción*, Antonio Weinrichter (2005) también plantea la imposibilidad de definir al documental y la crisis de identidad que este ha atravesado desde sus comienzos clásicos, cuando el fin último consistía en representar a la realidad con la menor

mediación posible, hasta la actualidad, donde el documental ya no muestra reticencia en evidenciar su enunciación (p. 15). En este sentido, al aceptar el propio proceso de enunciación y no ocultarlo, la objetividad, definida como lo opuesto a intervención, ya no es la característica por excelencia del documental.

La concepción misma del cine documental parte de una doble presunción ciertamente problemática: se define, en primer lugar, por oposición al cine de ficción, y en segundo lugar como una representación de la realidad. Es una formulación tan simple como aparentemente irrefutable pero contiene ya las semillas del pecado original de una práctica que no podrá cubrir nunca la distancia que existe entre la realidad y una adecuada representación de la misma, pues toda forma de representación incurrirá siempre por definición en estrategias que acercarán la película del lado de la ficción, con lo que se invalida la primera presunción. (Op. Cit., p. 15)

Además de definir al documental desde diversas perspectivas, resulta relevante hacer mención al fenómeno de representación en sí mismo, y a como este ha sido definido por los teóricos del cine documental, ya que la concepción influye en la de documental. Nichols plantea que la *representación*³ está más cercana a la retórica que a la reproducción, dando lugar a una acepción del documental que se aleja de aquella primera idea simplista que lo señala como una representación mimética de la realidad. También resulta interesante proponer otra aproximación al concepto de *representación* planteada por Jaques Aumont (1996), quien reflexiona sobre otra dimensión del concepto. Según él, “la representación, en su definición más general, es la paradoja misma de una presencia ausente, de una presencia realizada gracias a una ausencia - la del objeto representado - y a costa de la institución de un sustituto” (p. 114).

Son cuatro las modalidades de *documental* mencionadas por Nichols, cada una distinta en su estilo de realización y en su propuesta de interpelación al espectador. El *documental expositivo*, que corresponde a la etapa fundacional de este tipo de cine, se caracteriza por el comentario omnisciente que lleva adelante la acción. La voz, llamada por algunos autores como

³ Según el diccionario, *representación* significa:

La acción de exponer un hecho, etcétera, ante otro u otros a través del discurso; una declaración o narración, en especial una declaración o narración que intenta transmitir una idea o impresión concretas acerca de una cuestión con objeto de influir en la acción o en la opinión (*Oxford English Dictionary*, citado en Nichols, 1997, p. 153)

“Voz de Dios”, adquiere gran protagonismo al dirigirse de forma directa al espectador, y a través de ella queda en evidencia de forma explícita, en algunos casos, la presencia del realizador. Dicha modalidad hace culto a la objetividad con que aparenta presentarse, así como también a un tipo de conocimiento epistemológico, el cual se presenta como “formas de certeza interpersonal que están en conformidad con las categorías y conceptos que se aceptan como reconocidos o ciertos en un tiempo y lugar específicos” (Nichols, 1997, p. 68).

El *documental de observación* es aquel que, como lo dice su nombre, se limita a observar y se opone, en gran medida, a la intervención del realizador. Esta modalidad se preocupa por registrar lo que sucede en el momento, y luego, a través del uso del montaje, construye la temporalidad deseada. La innovación técnica que permitió la existencia de cámaras más livianas y dispositivos de sonido portátiles fue un gran incentivo para este tipo de cine documental, no obstante, también existió una fuerte ideología de la no intervención que lo respaldaba. Por este motivo, La “Voz de Dios” desaparece, es rechazada por completo, así como la música extradiegética y las entrevistas.

La realidad no se da en su inmediatez, sino que es inseparable del modo en que la captamos. Ese es el motivo de que los cineastas integren en sus películas el dispositivo de su propio rodaje, es decir, que nos indiquen cuál es su situación. (Breschand, 2004, p. 31)

En lo que refiere al espectador, este tipo de documental suele ubicarlo en un lugar próximo, no obstante diferente, al del cine de ficción, ya que son testigos de las actividades de los “actores sociales”, llamados así por Nichols (1997), como lo serían de los protagonistas de una narración ficticia.

Existe ambigüedad en la nomenclatura de la modalidad de observación, es llamada por algunos autores como *cine directo*, y por otros, *cinema verité*. Nichols opta por el término *observacional* para evitar confusiones, pero aun así destaca algunas diferencias entre los anteriores. Mientras que el realizador del cine directo busca no explicitar su presencia, el del *cinema verité*, movimiento encabezado por Jean Rouch, opta por volverse visible con frecuencia. El *cinema verité* se identifica con la categoría de documental interactivo, la cual se caracteriza por la intervención del realizador en la representación, pero de modos distintos a los clásicos expositivos. El documentalista tiene un vínculo más inmediato con los partícipes del argumento,

lo cual fue motivado, en un primer momento, por las innovaciones técnicas que permitieron equipos más ligeros y portátiles.

Por su parte, el *documental reflexivo* parte de una necesidad por evidenciar el dispositivo y reflexionar sobre este, así como también de la motivación de cuestionar las diversas nociones de realidad representadas anteriormente por los otros estilos de documental; “la modalidad reflexiva pone énfasis en la duda epistemológica. Hace hincapié en la intervención deformadora del aparato cinematográfico en el proceso de representación.” (Op. Cit., p. 67)

Nichols introduce otra categoría de documental que se opone al observacional y supera aspectos esenciales del reflexivo: *el documental performativo*, el cual se desarrolló con mayor ímpetu en la década de los 80 y 90. Esta forma de documental corresponde a una nueva etapa en la evolución del cine documental; la forma de mirar y representar el mundo cambia al ritmo de los cambios sociales y culturales, y ahora responde a las corrientes multiculturales que se están gestando. Weinrichter (2005) se remonta en la definición lingüística propuesta por el filósofo J. L. Austin del término *performativo*, con el fin de comprender mejor su acepción en el terreno documental. El autor destaca que los enunciados performativos tienen la cualidad de describir una acción al mismo tiempo que la cumplen, a diferencia de los enunciados *constatativos* o *descriptivos*. Agrega que los primeros enunciados no pueden ser verificables. En este tipo de cine no existe lugar para la objetividad, el realizador asume conscientemente que se trata de un producto de su subjetividad y pretende intencionalmente que esta se vea representada y atraviese toda su obra.

En este sentido, esta forma de documental se resiste al documental clásico y se caracteriza por visibilizar intencionalmente la subjetividad del realizador, aquella que antes se intentaba ocultar debajo de la supuesta objetividad del discurso. La preocupación por la subjetividad, tanto del realizador como del sujeto representado, opaca la necesidad que había surgido con el documental reflexivo de inscribir el proceso de construcción de sentido. De todas formas la reflexividad sigue presente en el discurso, pero se enfatiza en la inscripción del yo del realizador.

La subjetividad ya no se construye como algo engañoso; es el filtro a través del cual lo real entra en el discurso, así como una especie de compás experiencial que guía la obra hacia su meta de convertirse en conocimiento encarnado. (Renov, 1995, p.5, citado en Weinrichter, 2005, p. 54)

Otra clasificación del documental, propuesta por Bordwell y Thompson (1995), agrega una nueva categoría: *el cine experimental*. Identifica que pretende ser distinta intencionalmente y que propone elementos estilísticos de vanguardia.

3.2 La forma indefinida: el Cine Ensayo

“Ensayo significa originalmente consideración, examen (del latín *exagium*), la búsqueda inconclusa, cuestionadora que no pretende rastrear lo eterno en lo efímero sino que pretende más bien eternizar lo efímero”.

(Adorno citado por Weinrichter, 2007, p. 54)

El cine documental continúa transformándose, buscando otras formas y temas que lo distancian cada vez más del documental tradicional. El cine ensayo parece presentar una única certeza: es indefinido. Al igual que plantea Nichols sobre el cine documental en general, son muchos los teóricos que coinciden en afirmar que el cine ensayo no puede definirse tan fácilmente como otros géneros; incluso algunos niegan que éste pueda constituir un género propio debido a la heterogeneidad de sus obras. Se puede plantear a este tipo de cine como un híbrido que conjuga elementos de las distintas modalidades, en especial del reflexivo y el performativo, y que rompe todo sistematismo y modo de representación convencional.

El cine ensayo será trabajado desde la propuesta teórica de Weinrichter (2007), en especial en *La forma que piensa*, donde el autor expresa sus consideraciones, a su vez que compila perspectivas de otros autores. En *Desvíos de lo real: el cine de no ficción* (2005), otra de sus obras, donde también dedica un capítulo al film ensayo, de la misma manera que lo hacen Torreiro y Cerdán, en menor medida, en *Documental y Vanguardia* (2005), texto que será mencionado. Weinrichter coincide en la dificultad que implica definir el film ensayo, no obstante, es capaz de distinguir ciertos aspectos comunes que distinguen a este tipo de obras.

Digamos que una obra deviene ensayística cuando cumple los siguientes requisitos: no propone una mera representación del mundo histórico sino una reflexión sobre el mismo, creando por el camino su propio objeto (no se limita al seguimiento de una realidad preexistente); privilegia la presencia de una subjetividad pensante (debe existir una voz reconocible) emplea una mezcla de materiales y recursos

heterogéneos (comentarios, metraje de archivo, entrevistas, intervención del autor) que acaban creando una forma propia. (2007, p. 13)

La década del 80 fue la protagonista de los cambios más relevantes que dieron origen a esta nueva modalidad de discurso documental, la cual ya provenía de una larga tradición literaria. En estos años aparecieron quienes serían considerados, hasta hoy, los abanderados del cine ensayo moderno. Obras de Jean Luc Godard, *Lettre a Freddy Bauche*, en 1982, y de Chris Marker, *Sans Soleil*, en 1983, fueron las responsables de transformar en imágenes un lenguaje y género que aún no había trascendido las fronteras literarias. No obstante, Chris Marker ya había creado la primera obra cinematográfica considerada cine ensayo en 1957, titulada *Lettre de Sibérie*. No solo es considerada la obra inaugural, sino que también será recordada por su calidad artística y por sentar las bases para muchos de los que vendrían luego. André Bazin (1958) escribió sobre ella en una de sus conocidas críticas, refiriéndose a ella como la concreción del “germen de la dialéctica entre la imagen y la palabra”⁴, que el director ya sugería en trabajos anteriores. Según Bazin, se introduce el *montaje horizontal*, que será comentado en profundidad más adelante, al hacer interactuar de una forma innovadora el sonido con la imagen, reflexionando sobre la ausencia de la objetividad y el poder de la enunciación en sí misma, creadora de distintos sentidos e interpretaciones. El autor plantea sobre este tratamiento que “la operación es precisamente dialéctica, pues ha consistido en emitir tres iluminaciones intelectuales distintas sobre una misma imagen y en recibir su eco” (Op., cit). Marker utiliza la misma imagen y la hace interactuar en tres momentos con una voz distinta, desde un punto de vista favorable a la imagen, reaccionaria y, por último, objetiva, que se limita a describir.

¿Cómo presentar *Lettre de Sibérie*? En primer lugar como lo que no es, constatando que no se parece en absoluto a ningún film de tipo (de “tema”) documental de los que hasta ahora hemos visto. (...) *Lettre de Sibérie* es un ensayo en forma de reportaje cinematográfico sobre la realidad siberiana del pasado y del presente (...) “un punto de vista documentado”, diré que es un ensayo documentado por el film. La palabra que importa aquí es “ensayo”, entendida en el mismo sentido que en literatura: un ensayo a la vez histórico y político, aunque escrito por un poeta. (Op., cit)

Para Godard, el cine ensayo sólo podía tener origen en un momento de crisis del cine clásico, en un momento en el que el sistema de representación exigiera un cambio ante su

⁴ Bazin, André. (2012, julio 30). Chris Marker (1): Lettre de Sibérie por André Bazin. *Cinéfilo* [en línea]. Recuperado de: <https://cinefilobar.wordpress.com/2012/07/30/chris-marker-1-lettre-de-siberie-por-andre-bazin/>

incapacidad por satisfacer las inquietudes de los realizadores. Según el cineasta, el cine ensayo implicaba una nueva época cinematográfica, la cual se correspondía con la postmodernidad y la corriente post-estructuralista. La llamó “postdocumental” o “postverité”, ya que se distanciaba de los postulados de este tipo de cine; “en el momento en que se produce un resurgimiento del poder de la imagen al tiempo que decae una concepción estática del realismo, surgen situaciones epistemológicas que demandan dispositivos hermenéuticos similares” (Torreiro y Cerdán, 2005, p. 132).

La singularidad de este tipo de cine documental radica justamente en su unicidad, en que cada ensayo propone un tema único y una forma singular de enunciarlo, construyendo en cada película un universo signifiante particular, que no se parece a otro. Este es el motivo por la cual resulta difícil atribuir características comunes y clasificarlo como género. Por esta razón, el cine ensayo tiene tendencia a definirse por el negativo: “Sean cuales sean los rasgos secundarios que pueda tener el ensayo como género, el rasgo básico que permanece es que precisamente no es un género, pues lucha por librarse de toda restricción formal, conceptual y social” (Nora Alter citado en Weinrichter, 2007, p. 23)

Pese a la heterogeneidad de las obras catalogadas como films ensayos, Weinrichter reúne ciertos aspectos que todas parecen presentar. Retoma la noción de *segundo grado* y la propone como principio general para mirar las imágenes en este tipo de discurso. Este principio establece la necesidad de distanciarse de la imagen, de volver a mirarla en cuanto imagen en sí misma, para, de esta forma, poder estar en condiciones de pensarla desde otro lugar. Según él, es la “condición necesaria para que el cine se produzca como ensayo: volver a mirar la imagen, desnaturalizar su función originaria (narrativa, observacional) y verla en cuanto representación, no leer solo lo que representa” (2005, p. 28).

En el film ensayo se presenta el *montaje horizontal*, propuesto por André Bazin, como aquel que va “del oído al ojo”, de la palabra a la imagen, otorgándole gran relevancia a la voz, y por ende al lenguaje, y especialmente a la interacción de ambos tipos de discurso, el visual y el sonoro; “este tipo de montaje se diferencia del cine convencional ya que no busca una continuidad espacio-temporal, sino que se preocupa por la continuidad del discurso” (Op. cit. p. 52).

Christa Blümlinger (2007), en *La forma que piensa*, retoma la noción de montaje horizontal del film ensayo, y reflexiona sobre el *efecto sinestésico* que este tipo de enunciación

genera al proponer imágenes que no remiten a lo que está antes o después de ellas, sino que se relacionan con el comentario de manera lateral. Para Blumlinger, la imagen y el sonido son “dos vías disimétricas”, es decir, no se corresponden, no se acompañan remitiéndose a la función referencial como sucede en los discursos tradicionales, sino que por el contrario, actúan de forma autónoma, constituyendo cada vía, tanto la imagen como el sonido, discursos independientes que construyen uno nuevo al interactuar, y en palabras de la autora, “desacoplan los distintos niveles perceptivos” (Op. cit., p. 52). De esta forma, el espectador se ve interpelado por el discurso, viéndose en la necesidad de adoptar un rol más activo.

El ensayo fílmico parte de una yuxtaposición en gran parte autónoma de las dos vías, el sistema de significación sólo se constituye en la interacción de estos dos niveles como una tercera realidad; así se diseñan imágenes flexibles o mentales, figuras de pensamiento que desmontan los sistemas de percepción convencionales. (Op. cit., p. 53)

Mirar a las imágenes en segundo grado se vuelve una necesidad en este tipo de cine, ya que, como plantea Gilles Deleuze (2007), el cine ensayo con su encadenamiento de imagen-sonido implica una nueva forma de lectura de la imagen, la cual ya no es de la misma naturaleza, sino que se trata de la imagen del cine moderno.

La imagen arqueológica es leída y vista al mismo tiempo en la medida en que rompe el encadenamiento de la forma narrativa clásica que pretendía realizarse ella misma o mejor: por ella misma. La lectura se convierte en una función del ojo, una ‘percepción de la percepción’ que no alcanza la percepción salvo a través de su opuesto: imaginación, memoria, saber. (Op. cit. p. 57)

Marguerite Duras (2007), en el texto mencionado, habla de la existencia de dos filmes: el film de la imagen y el film de la voz, también haciendo alusión a la relación de la imagen y el sonido, propia del cine ensayo; “las voces ya no son voces en off en el sentido habitual de la expresión; no facilitan el desarrollo del film sino que lo disturban y le ponen obstáculos” (Op. Cit., p. 58).

Por sus características, o particularidades, el cine ensayo se vincula con la noción de *camera-stylo*, de Alexandre Astruc, la cual inauguró el cine de autor en la época de las vanguardias. Blumlinger plantea una estrecha relación entre ambas nociones, ya que el postulado de Astruc de escribir imágenes parece ajustarse perfectamente a la esencia del cine ensayo. Al

igual que en el cine de autor, el cine ensayo se escapa de las convenciones, rompe las reglas y estructuras, y le interesa evidenciar a quien se encuentra detrás de la cámara, ya sea de forma material o ideológica.

Philip Lopate (2007), también en *La forma que piensa*, cuestiona la *camera-stylo* en el film ensayo; para él no resulta tan fácil escribir con la cámara, y siente la necesidad de remontarse al ensayo literario para acercarse a una concepción más acertada de este tipo de cine. Su pertinencia en este abordaje teórico sobre el cine ensayo radica, especialmente, en sus observaciones sobre la importancia del texto en la obra fílmica. No concibe la idea de un ensayo constituido solo por imágenes, sino que “un film-ensayo tiene que contener palabras en forma de texto, bien hablado, subtítulo o intertítulo” (Op. cit., p. 68). Las imágenes solas no son suficientes para él, quien califica como “melódicas” a este tipo de películas sin texto. Su visión del film ensayo mantiene una relación más cercana con el género literario. Si bien el presente documental confiará en la imagen, probablemente más de lo que Lopate lo hace, resulta pertinente presentar este tipo de perspectiva para apreciar la importancia que algunos teóricos han depositado en el texto en el contexto del cine ensayo.

Por último, resulta relevante comentar la relación del cine ensayo con el archivo, ya sean fotografías o metraje rodado. Josep M. Catalá (2007), profundiza en dicha noción, y pese a que no es el caso de este proyecto documental contar con material de archivo, resulta interesante la reflexión que el autor hace sobre el tipo de vínculo que se establece, ya que su interpretación puede trascender la referencia al archivo específicamente: “el cine-ensayo es siempre un ‘cine de archivo’ que utiliza la realidad no directamente a través de su simple representación sino tras haber desvelado su significado” (Op. cit., p. 107) El cine ensayo jamás podría valerse de los modos de representación del documental convencional, ya que su motor es la interpretación y su objetivo la representación de la misma.

3.2.1 *Lo invisible*: ¿Por qué sólo puede ser cine ensayo?

Presentaré el tema, mi objeto de representación e intenciones del documental, al mismo tiempo que argumentaré porqué es y solo puede adoptar la forma de cine ensayo. El objeto del documental es la percepción de tres pintoras reflejada a través del vínculo que tienen con la pintura. A su vez, uno de los objetivos principales que me propongo, y que inevitablemente se convierte en tema en sí mismo, es interpelar al espectador a identificarse con las formas de

percibir de las pintoras, no de forma literal, sino que el fin es distanciarlo de su percepción cotidiana. Este objetivo que implica una enunciación particular, introduce el siguiente, aquel que refiere a la materia prima, a la imagen en sí misma. Se plantea implícitamente el deseo de reflexionar sobre la relación entre la percepción de las pintoras, un mundo sin imágenes, y el cine como mecanismo de representación en sí mismo que se construye a partir de la imagen. Por último, y en estrecha relación con lo anterior, se propone reflexionar sobre hasta qué punto lo que vemos se corresponde con las cosas en sí mismas. Fue inevitable plantear el tema junto a los objetivos, ya que resulta imposible que estos sean concebidos de forma independiente, ambos conceptos se condicionan y complementan. Si no existiera el interés por generar ciertas sensaciones en el espectador o por reflexionar sobre la imagen, entonces, el tema sería otro y viceversa.

Son varias las paradojas que se plantean en la película y en torno a ella. Por un lado, refiriéndome al enunciado, al objeto de representación, se plantea la paradoja de que personas ciegas elijan como forma de expresión un arte por excelencia visual como lo es la pintura y el dibujo, pese a que para la primera cuentan con la pintura sensorial, la cual les da la posibilidad de hacer intervenir otros sentidos. Por otro lado, se produce otra paradoja que nace con el proyecto e implica a la enunciación, a la propia forma de representación. Esta refiere al hecho de que la percepción de alguien que no cuenta con el sentido de la vista sea construida y representada especialmente mediante imágenes y, en menor medida aunque también imprescindibles, sonidos. Esta imagen a la que me refiero pretende ser aquella mencionada en el acercamiento teórico por Gilles Deleuze (2007) retomado por Weinrichter, una imagen que debe pensarse desde otro lugar por momentos, pero que por otros aspira a ser puramente sensorial, es decir, a transmitir emociones y cualidades de las cosas que se perciben mediante otros sentidos, como puede ser la textura, el movimiento y el aroma, a partir de la mera composición de la imagen, apoyada por el montaje y la puesta en escena en general. Desde el punto de vista del espectador, dicha contradicción que encierra el proyecto al momento de representarse cumpliendo con sus intenciones, también se formula como un gran desafío ya que la forma de percepción a la cual todos aquellos que vean el documental serán ajenos; la película será percibida justamente mediante la vista y también mediante el oído.

Al presentar la temática y objetivos queda en evidencia que la única forma posible es la del cine ensayo, ya que ésta se caracteriza por adaptar la enunciación al enunciado, dotando a

cada obra de autonomía formal. El documental demanda una forma única, una que solo puede funcionar para él, más aun tratándose de la representación de la percepción, fenómeno por naturaleza único e irrepetible, que le pertenece exclusivamente a una persona y sucede en un tiempo presente, in situ. Una vez que sucedió, pueden quedar recuerdos, imágenes mentales para invocar, pero no el mismo acto perceptivo. El documental no puede basarse en el modo de representación clásico, no se quiere reflejar una realidad, no se pretende retratarlas a ellas como pintoras, sino hacer una reflexión sobre otro modo de percepción al mismo tiempo que intentar representarlo de forma sensorial.

La estructura característica del film-ensayo es híbrida, una estructura que va del personal-biográfico (dividido en experiencias personales, sueños, opiniones) a lo reflexivo, filosófico, artístico, etc. Tiene por lo menos dos niveles, por tanto: uno a través del que se persigue un objeto, un tema (o varios) y otro por el que este tema se expresa estéticamente; el entramado, el carácter híbrido está expresándose a la vez que se expresa el propio tema. (Torreiro y Cerdán, 2005, p. 145)

Por lo tanto, la propia temática no admite una representación mimética con la realidad. ¿Cómo es en realidad la percepción? La imagen no la puede capturar, es intangible. Aún así, dentro de esta intangibilidad, podría haberse optado por enunciar con otro tipo de imágenes que también hicieran reflexionar sobre la percepción de las pintoras pero sin desafiar al espectador a ubicarse en un lugar de percepción diferente a la de su naturaleza, o a la que la pantalla lo tiene acostumbrado, por lo que, una vez más, la enunciación pensada para construir el discurso la orienta en un determinado camino y la hace única. La manera de representar esto se vuelve un tema en sí mismo, cuestionando el valor de la imagen no sólo en el contenido, sino también en la forma. El cine ensayo se caracteriza por no poner el énfasis en las conclusiones, en una especie de mensaje o moraleja que pueda dejar la obra, sino que le interesa por sobre todo el proceso, el propio acto de reflexionar: “el film ensayo reflexiona por medio de las imágenes (...): no se trata de reflexionar y luego ilustrar la reflexión con imágenes (...) sino de establecer el proceso de reflexión justamente en las imágenes” (Op. cit., p. 144).

Por otro lado, en cuanto a las condiciones que engendran al film ensayo, este surge como forma de resistencia al consumo de las masas, como alternativa a la convención y a lo aceptado. Precisamente, el documental pretende reflexionar sobre la excesiva importancia que tiene la imagen, es decir aquello percibido por el sentido de la vista, en la sociedad contemporánea que

deja de lado los demás sentidos, por lo que resulta casi inevitable que la forma de la película también se resista a este tipo de sociedad consumista. De esta manera, todo responde a una misma ideología.

El cine, aún en el mejor de los casos, fue probablemente sólo una forma artística menor, y los documentales fueron un rincón muy pequeño y desolado de esa cosecha. Pero lo que todavía podemos hacer, como mínimo, es resistir los dictados del consumo de masas. ¿Cómo? Desarrollando un estilo audio-visual de escritura ensayística. (Marcel Ophuls citado en Weinrichter, 2005, p. 47)

Christa Blümlinger (2007) plantea que “los ensayos fílmicos tienen algo provocador, a veces destructivo en sí: se rebelan contra la desviación de las imágenes documentales hacia lo pintoresco o lo espectacular y dudan de la univocidad de la fotografía” (p.53). En el caso de este proyecto, se aprecia lo destructivo explícitamente, ya sea en la fragmentación de la puesta en escena o en la intervención de la imagen, el discurso se construye, justamente, deconstruyendo algo que ya existe, las distintas formas de percibir, para poder acceder a ellas de una forma más coherente a su naturaleza, y desde un lugar que nuestra percepción nos permite. Dicha deconstrucción está atravesada por mi subjetividad, rasgo que distingue al cine ensayo por excelencia.

3.2.2 Mi rol como realizadora: la percepción de la percepción.

Inevitablemente, todo el documental está atravesado por mi subjetividad, y resulta siendo un discurso de mi percepción de otra forma de percepción, la de las pintoras, que a su vez se diferencia entre sí. Siempre sucede esto, incluso cuando se oculta tras la apariencia de la objetividad, pese a que no es el caso, aun así la subjetividad está presente, ya que es propia de los seres humanos. Nunca podré tener la experiencia en primera persona, es irreal la posibilidad de representar, incluso de llegar a conocer en profundidad, algo tan subjetivo como la percepción de alguien, refiriéndome con esto a su forma de sentir y pensar las cosas, y no a la descripción del modo en que lo hacen. Claramente, mi intención no es reproducir miméticamente nada sobre su forma de percibir. Lo que las pintoras me transmitan, ya sean imágenes mentales, sensaciones o anécdotas, al momento de ser enunciado será víctima de mi subjetividad, de mi forma de mirar y pensar. Aunque mi intención sea adaptar cada dispositivo de representación a sus distintas formas de percibir, se trata siempre de una construcción y jamás de una mirada subjetiva desde

sus personas. No es posible acceder a experimentar lo que siente o percibe otra persona para luego representarlo visualmente, y mucho menos si cuento con un sentido que ellas no.

Pese a que no me evidencio físicamente en el documental, considero que mi presencia es notoria en otros aspectos. Tal vez otra persona hubiese deducido otras cosas a partir de las entrevistas individuales realizadas a cada pintora o en la observación mientras creaban en el taller de pintura, podrían haber sido otros gestos, otras anécdotas o palabras las que hubiesen sido tomadas en cuenta, y entonces, todo sería diferente. No obstante, yo observé y presté atención a ciertas cosas, aquellas en las que vi emerger parte de sus formas de ser, de lo cual se desprende la mía propia, mi forma de mirar. Mi voz no se escucha, pero pretendo evidenciar el dispositivo y la artificialidad desde otros lugares. Además, me interesa que sus propias voces sean las únicas que tengan participación en off, ya que son ellas a quienes estoy explorando y tratando de conocer, y poder escuchar el sonido de su voz, en este terreno diferente de sentidos, es un gran aporte.

Según Astruc la obra debería representar una especie de 'paisaje interior' del autor, contener la huella de un 'yo' cuya conciencia de sí mismo se deposita por así decirlo en los momentos de la escritura. El ensayo filmico se debería liberar de la fotografía, abrir un pasaje hacia la representación abstracta de la realidad y permitir al creador cinematográfico decir 'yo'. (Blümlinger en Weinrichter, 2007, p. 50)

El ensayo se caracteriza por no perseguir ni querer postular una única verdad, sino reflexionar y construir otras nuevas. Al optar por esta modalidad, implícitamente, se ve mi interés como realizadora de plantear la no existencia de una verdad absoluta o una conclusión existencial, de una forma de percepción mejor que tenga acceso a la realidad y una que no, sino que presentar un abanico de formas ajenas al espectador que dejan de lado el sentido que el ser humano utiliza por excelencia en la sociedad contemporánea, la vista, y, en otro grado, también entre sí, hacerlas interactuar, al mismo tiempo que plantear interrogantes sobre nuestra propia forma de percepción.

3.2.3 El espectador: el desafío de una interpelación sensorial.

Como se mencionó en la presentación del tema del proyecto, las sensaciones que quiero generar en el espectador forman parte del planteo conceptual del documental. Mi deseo es lograr

que el espectador, a partir de la imagen y el sonido, sienta por un momento que existen otras formas de percibir, de pensar y sentir, evitando en todo momento imponerle un discurso de conocimiento epistemológico sobre la percepción. El espectador debe poder concebir a la película en su totalidad como una experiencia sensorial, con cierta línea narrativa y que lo invite a la reflexión de lo ya comentado, pero que esencialmente en el momento sea capaz de transmitir emociones y sensaciones.

El espectador debe asumir un rol más activo, ya que recurre a su pensamiento, hace asociaciones y vive una experiencia personal. Es más que nunca el encargado de completar el sentido de las imágenes e interpretarlas. Tal como será expuesto más adelante en un capítulo dedicado a la imagen, ésta no existe sin alguien que la perciba, por lo que el espectador tiene que enfrentarse a la película, percibirla en su totalidad y así poder interpretar, crear sus propios sentidos, vivir su experiencia única e intransferible. En la instancia de la recepción, el control se escapa por completo de mis manos, y el sujeto se enfrenta con su propia forma de pensar y sentir a la película, habilitando la posibilidad de experiencias diferentes entre los espectadores.

El film ensayo nos ofrece como espectáculo la forma de una reflexión. En el transcurso de conversar con la realidad, pero para completar su funcionamiento, el film ensayo precisa de la colaboración de la mirada del espectador, precisa que éste renuncie a su proverbial distancia, y se integre en el dispositivo, no para abandonarse a la inconsciencia, sino para completar con su consciencia el flujo de las imágenes el film que se abren a un exterior del que no pueden ser conscientes, pero de cuya consciencia precisan para completarse. (Torreiro y Cerdán, 2005, p. 156)

Considero que en un principio los espectadores no son capaces de identificarse con la forma de percepción de las pintoras en absoluto, les resulta desconcertante y totalmente ajeno a ellos. A medida que avanza la delgada línea narrativa, y van conociendo más sobre estas formas diferentes de vincularse con el mundo, probablemente puedan construir ciertos vínculos, sentirse más cercanos a ellas de cierta forma, apropiándose de sus imágenes o reconociendo que ellos también son portadores de manos capaces de reconocer texturas y movimiento, de oídos que escuchan sonidos y música y narices que les permiten conocer y distinguir las cosas por su aroma.

Por último, considero que dicha identificación del espectador con las pintoras puede incrementarse aún más por el hecho de que el mismo está limitado a conocer o contemplar las

cosas de forma diferente, y lo hace al mismo tiempo que ellas, es decir que el espectador no posee mayor información que las pintoras, metafóricamente hablando, ya que se trata de información de diferente naturaleza: visual para uno, y proveniente de todos los demás sentidos para ellas. Por esta razón, no se sentirá en superioridad de condiciones, sino que las acompañará en el recorrido, ubicado a su lado durante el mismo; “las películas tienen el poder de comunicar experiencias psicológicas proyectando directamente su contenido en la pantalla, sustituyendo, de esta manera, la conciencia de los personajes por el ojo del espectador”. (Panofsky citado en Torreiro y Cerdán, p. 122)

3.2.4 Las construcciones reflexivas: el cine que se mira a sí mismo.

Este proyecto se plantea establecer una relación del mundo sin imágenes de las pintoras con el cine como mecanismo de representación en sí mismo que se construye, justamente, a partir de la imagen. Por esta razón, resulta pertinente utilizar la teoría de Christian Metz estudioso del cine del período posestructuralista, con el fin de argumentar la utilización de una puesta en escena en la que se presenten las *construcciones reflexivas*, aquellas que permitirán cumplir con el objetivo antes mencionado. En *La enunciación impersonal o la perspectiva del filme* el teórico francés pone el eje en la instancia de producción, es decir, en la enunciación. Perteneciente a la corriente post estructuralista, toda su teoría está íntimamente relacionada con la lingüística y la semiótica.

Metz (1993) trabaja la teoría de la enunciación, definida como “acto semiológico por el cual algunas partes de un texto nos hablan de ese texto como de un acto” (p. 60), y la traslada al cine. Analiza las instancias que se presentan siempre en la producción de un film, los dos polos, el del *enunciador* y el *enunciatario*. Afirma que no se trata de personajes concretos, sino más bien de instancias. Sus planteos aproximan este sistema que se da alrededor del film con el sistema comunicacional que utiliza la lengua, pero con importantes diferencias. En el cine, el *enunciatario*, como llama al espectador, no se enfrenta directamente con el *enunciador*, el cineasta, ya que éste muy exclusivamente puede estar presente en la sala de cine, y aún con lo esté, la relación es siempre con lo que sucede en la pantalla, es decir, con el enunciado. Pese a las similitudes teóricas en los conceptos de emisor y receptor, el lenguaje cinematográfico presenta características únicas; “André Gaudreault observa que un enunciado lingüístico es

automáticamente atribuido a una persona precisa, identificable o no, y que esta certeza comienza a vacilar en cuanto uno se enfrenta con los enunciados no verbales” (Op. Cit., p. 59)

Según Metz, sucede a veces que el proceso que atraviesa todo discurso cinematográfico, la enunciación, incluye al propio enunciado, haciendo referencia a sí mismo, dejando huellas. Dichas huellas son apreciables visualmente a través de las *marcas de enunciación*, definidas como “repliegues meta discursivos de las instancias fílmicas unas sobre otras” (Op. Cit., p. 76), y de las *construcciones reflexivas*, elementos en el encuadre o estilos de enunciación que atribuyen un valor metafílmico al discurso.

La película nos habla de ella misma, o del cine, o de la posición del espectador, y entonces se manifiesta esta especie de desdoblamiento del enunciado, que en todas las teorías, constituye ese sentido que no se podía ni siquiera pensar en una enunciación. El desdoblamiento deíctico, que consiste en estar a la vez (y ficticiamente si es necesario) fuera y dentro, no es el único posible. El desdoblamiento metafílmico (metadiscursivo), que es interno, también puede sostener, si es preciso para sí solo, una instancia completa de enunciación”. (Op. Cit., p. 60)

Entre las llamadas marcas de enunciación, Metz destaca el fenómeno del film dentro del film o del cuadro dentro del cuadro, el cual se vale de la utilización de marcos, como pueden ser puertas, ventanas, o cualquier otro que emule la pantalla de cine y genere un nivel de discurso interno. Otro caso es el de la imagen subjetiva, en la cual se genera la identificación del espectador con la cámara y el personaje, más específicamente, del ojo de este con el lente o con el ojo del personaje. Las interpelaciones al espectador también forman parte de las marcas de enunciación, estas pueden ser generadas por miradas a cámara del personaje, las cuales no solo evidencian el dispositivo y rompen la ilusión de una realidad paralela a la del espectador, sino que hacen que este refuerce la identificación con la cámara; el personaje mira el lente de la cámara, pero en realidad mira a los ojos a quién está detrás o frente, depende el punto de vista, a la pantalla.

4 Percepción

4.1 La Imagen

“No hay imagen sin percepción de una imagen”

(Aumont, 1992, p. 77)

El abordaje teórico sobre la percepción en sí misma, como proceso fisiológico que nos permite relacionarnos con todo lo que nos rodea, será profundizado en otro capítulo del abordaje teórico, no obstante, resulta imposible no mencionar a la imagen y la percepción en relación directa con el cine: construido por imágenes y posible por la naturaleza perceptiva del espectador. Sin espectador, las imágenes no tienen sentido, no existen.

Considero relevante indagar sobre la esencia de la imagen, ya que por ser la materia prima del cine, su mínima unidad, sus cualidades y naturaleza serán traducidas a él. Las valoraciones sobre la imagen tienen doble intención, por un lado desarrollar aspectos esenciales del dispositivo cinematográfico, es decir, de aquello que permite la construcción del enunciado, y por otro, relacionar estos aspectos teóricos con el contenido de la película y los problemas representacionales propuestos. Esto es posible debido a que la temática del documental está en íntima relación con el cine en sí mismo, con la imagen y la percepción.

Más que nunca, en este proyecto la imagen asume todo el protagonismo, ya sea por su ausencia, a nivel del contenido, o presencia en exceso, en la forma. Por esta razón, parece esencial ir a sus orígenes, profundizar en su esencia, para luego estar en condiciones de pensarla desde otro lugar, de alterarla, tomar consciencia de lo que implica su existencia, para intentar imaginar un mundo sin ella.

La imagen es siempre modelada por estructuras profundas, pues, ligadas al ejercicio de un lenguaje, así como a la pertenencia a una organización simbólica (a una cultura, a una sociedad); pero la imagen es también un medio de comunicación y de representación del mundo que tiene su lugar en todas las sociedades humanas. La imagen es universal, pero siempre particularizada. (Aumont, 1992, p. 138)

Jaques Aumont (1992), en *La imagen*, se propone analizar en profundidad a la imagen, y será relevante desarrollar aspectos de dicho análisis en relación a lo antes mencionado. El autor comienza por la visión, órgano que permite la percepción visual y desarrolla, perceptivamente

hablando dejando de lado la interpretación, como se percibe una imagen. Nombra *espectador* al sujeto de mirada para quien la imagen es producida, y se detiene en la relación que éste guarda con la misma, la cual parece estar determinada por el contexto social y cultural en el cual se encuentra el sujeto. Finalmente, profundiza en la relación que plantea la imagen con el mundo real e indaga la cuestión de la representación.

Lo visible no es sinónimo de lo visual, sino que, según el autor, es el sujeto portador de la mirada quien construye a partir de lo visible lo visual. De la misma manera, ojo se distingue de mirada, en el sentido de que el primero está ahí, percibiendo de forma mecánica y la mirada lo que guía la visión del sujeto. Para Aumont, “la mirada es lo que define la intencionalidad y finalidad de la visión. No es, si se quiere, más que la dimensión propiamente humana de ésta” (Op. Cit., 62).

Aumont le atribuye a la imagen plana la cualidad de *doble realidad perceptiva*, debido a que presenta información de dos naturalezas distintas: información bidimensional, según la cual la imagen se representa en una superficie plana que puede tocarse, e información tridimensional que solo existe para la vista del sujeto, es inteligible. Existe otra diferencia entre ambas, mientras que la primera siempre está presente en la imagen, la realidad tridimensional sólo existirá si se cumplen ciertas reglas de composición (1992). Algunas de estas fueron llamadas “Reglas de Leonardo”, en honor al pintor que detalló los recaudos a tener en cuenta para construir profundidad y realismo en las obras artísticas. El carácter de doble realidad de la imagen deja entrever la condición esencial de la misma: la imagen es una ausencia de aquello que está siendo representado. Walter Benjamin (1936) optó por llamarlo copia, cuando se refería a la reproductibilidad técnica, pero en definitiva se trata de lo mismo, de la ausencia del original que es creado con cierto aura, es decir, de la ausencia de lo real. Según Aumont, al representar algo ausente, la imagen adopta la característica de simbólica, ya que se convierte en un símbolo de aquello a lo que refiere.

En relación a este aspecto, resulta interesante comentar la relación que las pintoras establecen con la imagen, que pese a la ausencia total de la misma, paradójicamente, la actividad de las pintoras se sostiene y es posible gracias a la imagen. No se trata de una cualquiera, sino que ellas son creadoras de nuevas y únicas imágenes a partir de la pintura. Son obras que, por la naturaleza perceptiva de las creadoras, no pueden ser reproducidas, al menos por ellas, ya que

nunca podrán hacer un mismo trazo dos veces. En este sentido, sus creaciones son únicas e irrepetibles, portadoras del aura propuesta por Benjamin.

Para Rudolf Arnheim, retomado por Aumont (1992), la imagen asume tres valores en su relación con lo real: *representación*, *símbolo* y *signo*. El valor de representación implica que la imagen representa cosas concretas, dotándola de un nivel de abstracción mínimo. Por otro lado, el valor símbolo supone un nivel de abstracción mucho mayor, debido a que representa cosas, justamente, abstractas. Por último, el valor de signo se da en la imagen cuando este representa algo que no es apreciable visualmente. En la realidad, las imágenes resultan más complejas y es difícil clasificarlas en una de estas categorías, la gran parte de las mismas asume los tres valores al simultáneo.

Al igual que con toda producción humana, Aumont plantea que la imagen ha pretendido establecer una relación con el mundo e identifica tres modos de hacerlo a lo largo de la historia, los cuales se relacionan con los valores de la imagen antes mencionados. El modo simbólico fue de los primeros que se le adjudicó a la imagen, la cual aparecía como símbolo religioso, es decir en lugar de la divinidad; la imaginería religiosa estuvo desde siempre sostenida en la imagen, sin embargo, la imagen no murió cuando las sociedades se hicieron laicas, logró trascender lo religioso. Por su lado, el modo epistémico hace referencia al hecho que la imagen aporta información visual que invita a reflexionar sobre aspectos del mundo no visual. Según Aumont, en un principio, esta función la cumplieron las ilustraciones de los manuscritos, y más adelante se desarrolló con el género documental y los retratos. Por último, el modo estético plantea que la imagen tiene como fin “complacer a su espectador, proporcionándoles sensaciones específicas” (Op. cit., p. 85). Al igual que sucede con los valores que asume la imagen en relación a lo real, las funciones tampoco se dan por separado, sino que en la realidad se superponen.

La función estética se vincula con el objetivo del proyecto de generar mediante la imagen sensaciones que estimulen diversos sentidos en el espectador; la imagen librada a los sentidos, a las sensaciones. Se trata de una imagen que es capaz de trascender su bidimensionalidad, superar su propia materialidad, y de esta forma, a la visión en sí misma, al ojo. En *El ojo interminable*, otra de las producciones literarias de Aumont (1997), este reflexiona sobre dicha posibilidad de la imagen de fusionar distintos sentidos. Nombra a este fenómeno como *óptica háptica*, haciendo clara alusión a la integración de la vista con el tacto.

Así es como, tanteando una forma con las manos, el ciego se basa en su molde plástico para conocer lo que de él necesita. Aunque, en un estadio más perfecto, el movimiento del ojo “recorriendo” un objeto sea un proceso absolutamente idéntico de tacto por relieve inverso. (Eisenstein citado por Aumont, 1997, p. 112)

El sujeto siempre ocupa un lugar de gran importancia cuando se trata de percepción, ya sea cuando hablamos del cine en general o de la unidad que lo constituye, la imagen. Se le otorga al espectador gran trascendencia para completar el sentido de la imagen, y se designa con el término el “papel del espectador” al “conjunto de los actos perceptivos y psíquicos por los cuales el espectador, al percibirla y comprenderla, hace existir la imagen (Aumont, 1992, p.90). Dicha definición parece plantear una analogía con lo que sucede en la dimensión de la acepción utilizada de puesta en escena: el espectador debe ver la obra para completar su significado, así como debe ver la imagen para que esta exista; “este enfoque del espectador consiste ante todo en tratarlo como un participante emocional y cognitivamente activo de la imagen (y, también como un organismo psíquico sobre el cual actúa a su vez la imagen)” (Op. Cit., p. 86).

Es pertinente comentar la postura de Ernst Gombrich, también en *La Imagen*, ante la percepción visual, campo que estudia, ya que se relaciona con el rol del espectador. El teórico plantea que la percepción visual consiste en la generación de hipótesis por parte del sujeto de mirada que son rápidamente verificadas o descartadas. Las hipótesis, a lo que él llama, *sistema de expectativas*, son influenciadas, como sucede en toda percepción, por el conocimiento previo que el sujeto tiene sobre el mundo y la experiencia del mismo ante imágenes. Con este planteo, Gombrich establece que “ver no puede ser sino comparar lo que esperamos con el mensaje que recibe nuestro aparato visual” (1992, p. 92). Este aporte reafirma aún más el importante lugar que ocupa el espectador en completar el sentido de aquello que percibe, en este de forma visual, pero que como se verá más adelante cuando se profundice en el funcionamiento del proceso de percepción de los demás sentidos, también se aplica para ellos.

Resulta interesante comentar la relación que se plantea entre el inconsciente y la imagen debido al estrecho vínculo que esto tiene con lo que le sucede a las pintoras al momento de pintar. Al ser ciegas, el vínculo de la imaginación con la mano puede decirse que es más directo, no sufre ningún filtro o distracción visual. Dos de ellas no utilizan ni siquiera un pincel que intervenga entre su pensamiento y lo que sus dedos hacen en el papel. No hay manera de probar dicha relación entre imagen e inconsciente, ya que no existe manera de acceder a éste último de manera directa.

Lacan ha insistido siempre en que para él, la palabra 'imaginario' debe tomarse como estrictamente ligada a la palabra 'imagen': las formaciones imaginarias del sujeto son imágenes, no sólo en el sentido de que son intermediarias, sustitutas, sino también en el sentido de que se encarnan eventualmente en imágenes materiales. (Op. Cit., p. 125)

En relación a este tema, se encuentra la noción de *imágenes mentales*. Estas son definidas de una manera lógica por Aumont como "imágenes internas a nuestro pensamiento" (1992, p. 125). El autor problematiza el verdadero origen de este tipo de imágenes, se pregunta si considerarlas verdaderas representaciones de la realidad, o concebirlas como representaciones mediatas similares a las del lenguaje. Pese a la dudosa naturaleza, debido al lugar donde se producen, la existencia de este tipo de imágenes es un hecho. En relación a ellas, el autor define a la imaginación como "productora de imágenes interiores eventualmente exteriorizables" (Op. Cit., p. 125), y por analogía le transfiere el carácter de imaginario a la imagen representativa afirmando que esta invita a ver un mundo imaginario. Dicho carácter de la imagen mental de carácter exteriorizable queda evidenciado mediante la actividad de la pintura, la cual permite materializar ideas y pensamientos en una hoja a través de composiciones de colores y formas.

En la vida de las pintoras la imagen continúa existiendo de forma conceptual, para algunas, las que pudieron ver, más que para la que no lo hizo, pero actualmente su percepción no les permite acceder a ellas. Sin embargo, además del hecho de que son creadoras de imágenes, que ya fue mencionado, sobre ellas rigen reglas propias de una sociedad visual por excelencia. Al realizar sus obras contemplan el hecho de que el espectador establecerá un vínculo principalmente visual con las pinturas, y esto influye en la realización, a veces de forma consciente y otras no. La imagen no es percibida por ellas, pero sí las determina en ciertos sentidos.

4.2 ¿Cómo se percibe el cine?

"El cine despierta masivamente la percepción, pero para volcarla enseguida en su propia ausencia, que es, no obstante, el único significante presente"

(Metz citado en Aumont, 1992, p. 126)

Por la esencia del medio de representación es que la percepción es mencionada desde distintos puntos de vista teóricos. A fin de cuentas, la percepción lo es todo, lo que nos permite a

los seres humanos relacionarnos entre sí y con el entorno. Por este motivo, encuentro necesario que el proyecto asocie el tema a tratar con el fenómeno que lo hace posible: el cine.

Christian Metz (2001) en *El significante imaginario*, propone al cine como el arte más perceptivo de todos, ya que “moviliza la percepción según una mayor cantidad de ejes” (p. 57). Según el teórico, el significante del cine perceptivo es tanto visual y auditivo. Lo distingue del significante de la literatura, la música, la pintura, escultura, fotografía, ya que son más restringidos en términos de percepción; siempre presentan la ausencia del campo visual o auditivo. Según Metz, el cine “engloba en sí el significante de otras artes: puede presentarnos cuadros, hacernos oír música, está hecho de fotografías, etc.” (Op. Cit., p. 58).

No obstante, según el autor, espectáculos como el teatro y la ópera, pese a que difieren del cine al no estar contruidos por imágenes, implican los mismos sentidos: la vista y oído. La gran diferencia entre ellos es la naturaleza del significante; mientras que en el teatro la representación implica un espacio real así como personas reales in situ con el público, el cine, por su propia maquinaria, impresión de luz en la película, se acerca más a lo imaginario, a lo ausente. Por este motivo es que para Metz el cine es de por sí ficcional, su significante lo es, independientemente del género; esta es la gran diferencia con el teatro y las artes que compartan sus características.

Pues será el mismo significante, y por entero, el que aparezca registrado y sea ausencia: una simple cinta que se enrolla, que ‘contiene’ en su interior paisajes inmensos, batallas campales, el deshielo del río Neva, el período de vidas enteras, y que sin embargo se deja guardar en una lata redonda de metal corriente, modesta por sus dimensiones: prueba evidente de que no contiene ‘de verdad’ todo eso (Op. Cit., p. 58)

La característica atribuida al cine como el más perceptivo se vuelve cuestionable, para el propio teórico, al considerar otras variables. Por un lado es cierto que es el más perceptivo, pero todo se invierte si se deja de lado la cantidad y se considera el tipo de ejes que implica, ya que al parecer dichas percepciones, vista y oído, aparecen como “falsas” en el arte cinematográfico, justamente por lo mencionado anteriormente respecto a que lo representado en la pantalla está en lugar de algo más que permanece verdaderamente ausente ante los sentidos del espectador; en este sentido es que Metz plantea que se trata de “falsas” percepciones, entre comillas debido a que las percepciones sí existen pero, en un primer momento, puede resultar engañoso y asumirse

que se percibe el objeto real y no la representación del mismo. Lo que puede afirmarse es que el simple acto de ver cine, de enfrentarse a la pantalla, sí involucra los sentidos de la vista y el oído, y este documental se propone como desafío que a partir de estos se logren estimular otros sentidos, superando la materialidad de la imagen.

La posición típica del cine depende de esta doble característica de su significante: riqueza perceptiva inhabitual, pero aquejada de irrealidad a un grado inhabitual de profundidad, desde su mismo principio. Más que las demás artes, o de manera más singular, el cine nos introduce en lo imaginario: suscita el alzamiento masivo de la percepción, aunque para inclinarla de inmediato hacia su propia ausencia, que es no obstante el único significante presente (Op. Cit., p. 58)

Los responsables de que podamos percibir, los sentidos, son víctimas de deseos que los llevan tener lo que el autor considera *pulsiones percibientes*, como pueden ser la escopofilia o *voyeurismo*, que se retomarán más adelante, y que el autor citado desarrolla en relación al cine; “las pasiones perceptivas son las únicas que permiten el ejercicio del cine: deseo de ver”⁵ (Op. Cit., p 72). Esta reflexión entrelaza a la perfección mi intención con este capítulo, el poder relacionar el lenguaje cinematográfico, pero en especial al cine en sí mismo, desprovisto de todo y considerado como el dispositivo en sí mismo, con la manera que los sujetos tienen de percibirlo, y las actitudes que asumen en relación a los sentidos.

El cine es un espejo, la pantalla lo es. Metz (2001) retoma los planteos de Jacques Lacan y el psicoanálisis y relaciona el proceso de producción de la subjetividad del sujeto con el de producción de la subjetividad del espectador de cine. El pensamiento lacaniano será mencionado de forma concreta, simplemente para vincularlo con la percepción en el cine. Para Lacan existen tres etapas de subjetividad en las que el sujeto se produce como tal, la primera es la etapa de *lo real* en la cual el niño y la madre están aún fusionados, luego *lo imaginario* o también conocida como *fase del espejo*, aquella que interesa a este punto. En esta fase se da el encuentro del sujeto con la superficie reflejante, con su propio cuerpo, se identifica como unidad separada de su madre; su identificación es siempre a través de otro que lo hace percatarse. Por último, *lo simbólico*, la dimensión de la norma, de la figura paterna, del lenguaje. El sujeto se ha producido como descentrado y partido, como constituido a través de otro y en consecuencia se convierte en

⁵ Metz utiliza los términos *pulsión escópica*, *escopofilia* y *voyeurismo* como sinónimos del deseo de ver. (Op. cit., p. 72)

un sujeto deseante. Metz diferencia la fase del espejo lacaniano de lo que le sucede al espectador con la pantalla-espejo del cine, ya que en ella no se ve él mismo, no ve su cuerpo, pero sí logra identificarse de distintas maneras: consigo mismo como sujeto de percepción, con la cámara y con la edición; este fenómeno es llamado *identificación secundaria*. (2001, p. 126). La ausencia del espectador en la pantalla lo ubica del lado contrario del fenómeno y le atribuye el carácter de *omnipercibiente*:

Estoy por entero del lado de la instancia percibiente, ausente de la pantalla, aunque muy presente en la sala, gran ojo y gran oído sin los cuales lo percibido no tendría a nadie que lo percibiera, instancia constituyente, en suma, del significante del cine (yo soy quien hace la película). (Op. Cit., p. 62)

En primera instancia, es importante marcar la diferencia entre *instinto* y *pulsión*, siendo esta última aquella que se da en el espectador de cine, así como también en los sujetos sociales ante en su vida cotidiana. Por su lado, el instinto necesita de un objeto existente y concreto para ser saciado, como pueden ser las necesidades básicas del ser humano. No sucede lo mismo con las pulsiones, las cuales enfrentan la carencia de una manera diferente, en algunos casos reemplazándola por otros objetos, en parte posible por no tratarse de necesidades básicas.

La cuestión con las pulsiones en el cine es que se intensifican debido a que su objeto de deseo se encuentra ausente y lejano de la fuente percibiente. En el cine, como se mencionó, intervienen la vista y el oído, ambos catalogados por Metz como “sentidos a distancia”, es decir, que se caracterizan por la distancia de la cual se encuentran de su objeto. Por esta razón, según el autor, dichas pulsiones, visual y auditiva, ubican al espectador en un lugar más próximo a adoptar actitudes de escopofilia y *voyeurismo*. Ambas se caracterizan por el placer de ver con la tranquilidad de mantenerse a una distancia prudente que le permita al sujeto ser cómplice pero no intervenir, sentirse seguro como observador. En oposición a estos sentidos están los “sentidos de contacto”, aquellos que un *voyeur* prefiere evitar porque lo comprometerían demasiado y no le permitirían mirar desde lejos la situación completa.

No es casualidad que las principales artes socialmente recibidas se basen en los sentidos a distancia, y que las que descansan en los sentidos de contacto suelen considerarse menores (arte culinaria, arte de los perfumes, etc.). Tampoco es casualidad que los imaginarios visuales auditivos hayan desempeñado en la historia de las sociedades una función mucha más importante que los imaginarios táctiles u olfativos. (Op. Cit., p. 73)

Sucede un fenómeno contradictorio con el espectador de cine, por un lado es un *voyeur* por excelencia, controla el objeto de su mirada a través de la distancia, pero desde otro punto de vista, no lo es en absoluto, debido a que el cine es en realidad un objeto ausente, es pura mediación, una mera representación de la realidad hecha de luz. (Metz, 2001)

Esta reflexión sobre las artes más desarrolladas y los sentidos asociados a ellas se encuentra en profunda relación con diversos aspectos del documental. En un nivel conceptual, vinculado al objetivo del documental de reflexionar sobre la imagen en la sociedad contemporánea, conocer la clasificación de los sentidos y el vínculo con la psiquis de los individuos ayuda a comprender mejor a la sociedad actual y el porqué el carácter visual de la misma es cada vez más predominante. En una sociedad consumista y tecnológica, donde la vida virtual ha tomado el protagonismo, siendo muchas veces máscara o creadora de subjetividades alternativas para los sujetos que se ubican detrás de las pantallas, la distancia en lugar de la proximidad de los “sentidos de contacto” no parece estar fuera de lugar. En esta sociedad plagada de *voyeurs*, alguien ciego, como las pintoras de este documental, queda totalmente excluido. No obstante, en relación a los conceptos recientemente mencionados y el presente proyecto, resulta interesante mencionar que el objetivo de construir imágenes sensoriales que le impidan al espectador relacionarse con lo que ve de la manera que está habituado, también implicarán un cambio de actitud en términos de Metz, ya que no habrá lugar para el *voyeur*, queda desplazado al no poder contemplar desde lejos. La imagen lo implicará haciéndolo parte sensorialmente, siempre partiendo, naturalmente, de la vista, proponiendo una integración entre los sentidos a distancia y los sentidos de contacto.

4.3 El fenómeno fisiológico

Uno de los objetivos del proyecto es a través de la imagen representar una percepción que utiliza como receptores todos los sentidos excepto el de la vista. Por esto, la comprensión del fenómeno de la percepción resulta imprescindible para comprender más sobre el modo en que todos los individuos tienen de vincularse con lo que los rodea, para así poder relacionarlo con el modo en que lo hacen las personas ciegas.

A lo largo de la historia han existido múltiples paradigmas de pensamiento en torno a la definición de percepción, pero se coincide en postular como protagonista de dicho proceso al sujeto, a la experiencia, y no al objeto o cosa percibida; de no existir un sujeto con sistemas sensoriales expuestos a determinados estímulos, entonces no existiría la percepción. El ser humano percibe desde sus orígenes, su cuerpo lo dota de sentidos que reciben estímulos en forma de sensaciones que son interpretados y le permiten relacionarse con el mundo.

Bruce Goldstein (2005), en el libro *Sensación y Percepción*, explica como sucede el proceso de percepción en las personas detallando todas las etapas y los sentidos que se ven implicados. Se refiere a la percepción de una persona que cuenta con el sentido de la vista, de todos modos, el fin de este capítulo es lograr una aproximación a la forma de percibir en general y a lo complejo que es un proceso que en el individuo pasa desapercibido, ya que muchas de sus fases son llevadas a cabo de forma inconsciente. Por otro lado, pese a que no refiere explícitamente a la percepción de personas ciegas, es interesante conocer más sobre algunos sentidos que estas personas utilizan más, como ser el tacto y el oído. La persona ciega de lo único que carece es de la información visual, el resto permanece igual. Sus otros cuatro sentidos se convierten en su fuente principal de información, a diferencia del resto de las personas en las que la vista es la protagonista.

Goldstein explica en detalle cómo se conforma el proceso perceptual en una secuencia de categorías: *estímulo*, *electricidad*, *experiencia* y *acción*. Estas no se presentan de forma lineal, sino que en círculo, y por momentos superponiéndose. El estímulo es el responsable de iniciar el proceso, se encuentra en el ambiente, en nuestro entorno, y estimula los distintos receptores de nuestro cuerpo. En un primer momento se presenta el *estímulo ambiental*, llamado así ya que justamente refiere a todos los elementos que se encuentran en el ambiente y que el sujeto percibe. Luego, el sujeto es capaz de concentrar su atención en uno de los tantos estímulos que el entorno le presenta y este es el llamado *estímulo atendido*, el cual es relativo a donde se ubique la atención del sujeto. La capacidad de atención hace posible que el sujeto no perciba absolutamente todo lo que tiene alrededor. Por último, a partir del estímulo seleccionado, una vez que es mirado por el sujeto, se crea una imagen, una representación del mismo en los receptores del sentido utilizado, en este caso, tratándose de la creación de una imagen, la vista. Se produce un cambio en la forma del estímulo inicial, se vuelve una representación de la cosa original.

La segunda categoría refiere a la electricidad e implica el proceso que los receptores hacen al transformar el estímulo en señales eléctricas que son dirigidas al cerebro. La representación del estímulo que se creó en la fase anterior ahora se transforma una vez más, vuelve a cambiar su naturaleza: el estímulo se hace imagen y la imagen se hace electricidad. Este proceso es la *transducción* y consiste en la transformación de un tipo de energía a otro. La energía de luz que recibe la retina al ver algo, mediante este proceso, se convierte en señales eléctricas en los receptores visuales. En el caso de una persona ciega, el estímulo será de otra naturaleza, por ejemplo, de temperatura, el cual también se convertirá en señal eléctrica por los *termorreceptores* cutáneos. Luego, se produce la *transmisión*, el proceso por el cual las señales eléctricas viajan al cerebro. De no existir la transmisión no existiría la percepción, ya que es el cerebro quien la hace posible. La fase de *procesamiento* se produce en simultáneo con la transmisión y refiere al trabajo que hacen las redes de neuronas con las señales eléctricas desde el momento en que el receptor capta el estímulo hasta que este llega en forma de electricidad al cerebro. Las señales sufren cambios mientras son procesadas y trasladadas al cerebro, de tal modo que, pese a que siguen refiriendo al primer estímulo, aun así no permanecen idénticas a éste. Según lo que plantea Goldstein (2005), la percepción de lo que vemos, tocamos, oímos, olemos o degustamos nunca es igual a las cosas como realmente son.

Una vez que las señales eléctricas llegaron al cerebro procesadas, puede decirse que el sujeto percibió, sin embargo, el autor plantea que es necesario considerar una última etapa en el proceso, aquella que remite a actitudes de conducta que derivan de la percepción, la completan y generan continuamente. De esta forma, según el autor, la última categoría es la de la *experiencia* y la acción, actitudes que hacen alusión a la respuesta que lleva a cabo nuestro cuerpo ante el estímulo inicial. En primer lugar, se da el *reconocimiento*, es decir, la capacidad de asignar a cada objeto percibido una categoría y, posteriormente, la *acción*, aquellas respuestas motoras, como por ejemplo, el movimiento en el entorno. En el caso de las personas ciegas, la fase de acción está muy presente en el proceso perceptivo ya que en su vida cotidiana los estímulos que reciben a través de sus otros cuatro sentidos les permiten tomar ciertas actitudes motoras vitales, por ejemplo, y estímulos sonoros que las llevan a evitar obstáculos o estímulos olfativos a elegir cierto pote de pintura.

El *conocimiento* es otra categoría esencial del proceso de percepción que se filtra en todas las etapas. Es interesante detenerse en él, ya que su aporte a la definición de percepción tendrá

gran relevancia, en especial, para considerar el caso de personas ciegas. Cuando Goldstein menciona al conocimiento se refiere a “cualquier información que el perceptor aplique en una situación” (Op. Cit., p.9). Este puede ser conocimiento adquirido años atrás, que sirve por ejemplo para identificar categorías y atribuirles a los objetos, o en el momento mismo. Identifica dos fases en el proceso perceptivo tomando como referencia la presencia y ausencia de conocimiento: el procesamiento basado en datos y el procesamiento basado en el propio conocimiento. La primera hace alusión a los datos que se generan en los distintos receptores al vincularse con algo, y que fueron detallados anteriormente. En la segunda fase interviene el conocimiento, la información que la persona ya tiene sobre lo que percibe y que aplica en el momento. El conocimiento tiene un rol importante en la percepción, pese a que hay veces en que se trata de estímulos simples en los que no participa, ya que el sujeto percibe de forma mecánica. En el resto de las situaciones, y a medida que se trata de estímulos más complejos, ambos procesamientos, el de datos y el de conocimiento, suelen integrarse conformando uno solo. La función que cumple la experiencia previa es aplicable en la percepción de cualquier estímulo, como ser el que da forma a esta investigación: el cine.

La experiencia anterior de una persona suele intervenir en la percepción de escenas del mundo real, aunque en la mayoría de los casos la persona no está consciente de esta influencia (...) Nuestro conocimiento de cómo lucen normalmente las cosas en el entorno puede desempeñar un papel importante en la determinación de lo que percibimos. (Op. Cit., p.34)

En el caso de este proyecto, puede sustituirse la palabra “lucen” por “son”, para referir a la percepción de alguien ciego, que conoce las cosas de una manera ajena a la vista. Es posible realizar esta analogía ya que la persona ciega también recurre al conocimiento al momento de percibir. En la cita, Goldstein plantea que el sujeto puede estar determinado por lo que ya conoce al momento de percibir. Esto sucede en cierta medida con las pintoras, donde el conocimiento de cómo lucen las cosas, los recuerdos, por momentos las ayudan y por otros las condicionan. Algunas de ellas, las que vieron por muchos años de su vida, tienen recuerdo de cómo lucen ciertas cosas, lo cual las determinan al momento de acercarse a estas cosas desde otros sentidos, por ejemplo desde el tacto. Aquello que una vez fue visto y hoy es tocado es percibido de forma distinta que una cosa que conocen por primera vez por medio del tacto. Por el contrario, en el caso de la única pintora que nunca pudo ver más que colores y formas, la determinación por el

conocimiento visual pasado no existe. Su forma de percibir nunca contó con la vista plenamente por lo que no cuenta con recuerdos producidos por la misma, su única forma de conocer es mediante sus otros sentidos.

La intención de este abordaje teórico del fenómeno de la percepción es plantear la inexistencia de una conexión directa entre lo que se ve y lo que se percibe, por un lado, ya que en el medio intervienen procesos neuronales que afectan el estímulo original y la experiencia previa del sujeto que hace de cada percepción, en menor o mayor medida, una construcción subjetiva. Por analogía, lo percibido con los demás sentidos tampoco sería absolutamente fiel a las cosas en sí mismas, sino que siempre existiría una transformación. Es decir, con este planteo, podría asumirse que ninguna persona percibe igual.

La experiencia es filtrada por el sistema nervioso, así que las propiedades de este último pueden afectar lo que experimentamos. (...) El sistema nervioso no solo moldea la experiencia, sino que (en casos como la visión cromática, la audición, el sabor y el olor) el sistema nervioso crea la propia esencia de nuestras experiencias. (Op. Cit., p. 224)

Un ejemplo que refleja la subjetividad de la percepción y el hecho de que algunas cosas existen en tanto son percibidas, es lo que sucede con los colores. El hecho de que el color se produzca en nuestra retina como consecuencia de las longitudes de onda reflejadas por el objeto, es un argumento válido para aceptar la existencia de diferentes acepciones de los colores, dependiendo de la naturaleza perceptiva del sujeto que los mira. De esta forma, entre personas videntes la definición de un color puede variar, así como también entre personas no videntes, que no lo ven pero lo perciben o construyen desde otro lugar.

4.3.1 Los sentidos.

Las personas que no cuentan con el sentido de la vista, como es el caso de las pintoras, le dan gran valor al sentido del oído, del tacto, el olfato y el gusto, mucho más de lo que lo hace una persona vidente, quien al contar con la información visual puede creer que es suficiente y no acceden a su alrededor desde los otros sentidos. Estos cuatro sentidos son las fuentes de información por excelencia de las personas ciegas, en especial el oído y el tacto, a través de los cuales se vinculan con lo que las rodea y también son los que les permiten expresarse, en este caso, mediante la pintura.

Conocer un poco más sobre los sentidos, algunas de sus características fisiológicas, será útil para comprender más lo que estos hacen posible cotidianamente y la importancia que tienen al permitirle al individuo relacionarse y percibir el mundo. Normalmente, todas las personas viven estos procesos de forma inconsciente, por la naturaleza de los mismos, sin embargo, esto hace que no tomen noción de toda la información que son capaces de obtener con sus sentidos. Es cierto que existen aspectos de la percepción de alguien que no ve que parecen inexplicables para alguien que sí cuenta con el sentido de la vista, sin embargo, hay muchos otros que cualquier persona que no tenga una insuficiencia en alguno de sus sentidos es capaz de utilizarlos de igual manera. Es interesante conocer un poco más sobre ellos, razón por la cual se encuentra presente este apartado en el marco teórico.

4.3.1.1 El Oído.

La percepción sonora funciona de la misma forma que el proceso descrito anteriormente, el cual se aplica en grandes rasgos a todos los sentidos, cada uno con sus receptores específicos, los cuales hacen llegar la información al cerebro en forma de señales eléctricas. En el caso del oído, este atraviesa varias tareas para que el individuo pueda percibir el sonido. En primer lugar, entrega el estímulo sonoro a los receptores, momento a partir del cual se inicia el proceso de transducción; en este caso el cambio en la forma es del estímulo de *cambio de presión*⁶ a las señales eléctricas. Estas serán enviadas al cerebro y procesadas de tal forma que se pueda deducir las distintas cualidades del sonido: el tono, timbre, volumen.

Mucha información percibida por el oído pasa desapercibida cuando la vista está presente, se genera una confusión entre aquello que vemos y oímos, como si lo segundo fuese prescindible o de menor importancia para relacionarnos con lo que nos rodea.

La sociedad contemporánea demanda individuos audiovisuales, la vista y el oído son los sentidos por excelencia para interactuar en una sociedad plagada por imágenes. A su vez, son los dos sentidos que permiten la comunicación, el relacionamiento en los seres humanos, en especial el segundo. El autor plantea que mucha gente si tuviera que elegir entre ambos, elegiría el oído y no la vista, ya que el primero le permite vincularse con la gente, y el segundo con las cosas. Por

⁶ Goldstein (2005) establece dos acepciones del concepto *sonido*. La definición física, la cual plantea al sonido como consecuencia de cambios de presión en el aire; y la descripción conceptual, según la cual el sonido es la experiencia de percibir en sí misma, la que surge cuando oímos. Según esta última, sin percepción el sonido no existe. (p.261).

esta razón, una persona que perdió la vista hará de sus oídos lo que fueron sus ojos, así como también de sus manos.

El sistema auditivo es capaz de ubicar de dónde provienen los sonidos y de esa forma ubicarse en el espacio; “cuando usted percibe donde se localizan los objetos en diferentes ubicaciones con base en sus sonidos, experimenta el espacio auditivo. Este se extiende alrededor de su cabeza en todas direcciones, y existe dondequiera que haya un sonido.” (Op. Cit., p. 292) El oído y todo el sistema en el que está inmerso para percibir también le permiten al individuo separar los estímulos sonoros generados por una fuente emisora en distintas percepciones. Cuando los sonidos provienen de distintas ubicaciones, distintas fuentes, esta capacidad se atribuye a la anterior, es decir, a la capacidad de localizar la ubicación de cada estímulo sonoro. Sin embargo, según Goldstein, el individuo también es capaz de percibir distintamente los sonidos provenientes de una misma fuente, por ejemplo de un parlante monofónico. Existen también ciertas confusiones que se generan en la interacción de lo visual con lo sonoro. Los sentidos rara vez se perciben de forma independiente. Sucede que hay veces en las que la ubicación del estímulo sonoro y la de la cosa que lo emite no coinciden. Estos son los casos que desorientan a alguien que no ve y que se guía por el sonido.

El autor plantea que existe la posibilidad de entrenar a determinadas áreas del cerebro que perciben la información recabada por los distintos sentidos, y que corresponden a cada uno de ellos. Se trata del principio de “plasticidad dependiente de la experiencia” (2005, p. 95), según el cual esta última es capaz de modificar la sensibilidad de respuesta a los estímulos. El autor plantea que este principio surgió para responder en parte a la interrogante de cómo se especializan las neuronas.

La plasticidad hace posible que las neuronas adapten su sintonización a los objetos que ven a menudo y que son importantes desde el punto de vista conductual. Así parece que la evolución ha logrado exactamente lo que se supone que debe lograr: ha creado un área que es capaz de adaptarse al entorno específico en el que vive un animal o ser humano. (Op. Cit.)

En *Sensación y Percepción* se exponen diversos ejemplos con animales y personas para medir que tanto influye el entrenamiento, la experiencia, en la capacidad de respuesta neuronal, y reflejan claramente el principio antes mencionado. En uno de ellos se compara la actividad producida en las áreas del cerebro que refieren al sistema auditivo en músicos profesionales y en

personas que nunca se han dedicado a la música; el resultado fue que los primeros tenían el doble de actividad que los segundos. El hecho de que la percepción sea sensible a la experiencia o entrenamiento hace lógico que personas que no ven puedan escuchar voces y sonidos a una distancia mayor. Ante la necesidad, prestan más atención y de alguna manera podría decirse, en términos de Goldstein, que entrenan su oído, probablemente de forma inconsciente.

Del mismo modo que el entrenamiento con estímulos visuales da forma a las áreas visuales del cerebro, el entrenamiento con estímulos auditivos forma las áreas auditivas. (...) El sistema auditivo, por tanto, forma a sus neuronas para que respondan mejor a los estímulos ambientales que son importantes para el comportamiento de los animales. (Op. Cit., pp. 284 y 285)

El individuo no es consciente de todo lo que conoce cotidianamente por medio del oído. En algunos casos se trata de sonidos provenientes de fuentes intangibles, o cosas que están fuera del alcance de la vista. En otros casos, el sonido se superpone con lo que vemos y es en esos momentos en los que lo percibido por la vista le quita todo protagonismo a aquellos percibido por el oído, y cuando se produce una especie de confusión. En algunos casos es evidente que se trata de una imagen generada por el sentido de la vista, pero sucede con el oído y los demás sentidos que se confunden con lo visual. Cuando se quiere recordar un sonido, un aroma, un gusto o una textura, lo primero que aparece es la imagen de la cosa que lo produce. Aquello percibido por la vista, la imagen, es lo que se graba más fácilmente en la memoria. Los aromas, gustos, sonidos y texturas también lo hacen pero, ¿es posible invocar o recordar una sensación? Las imágenes que nos deja el sentido de la vista se recuerdan de una manera distinta a como se recuerda el calor o el sabor del chocolate. Se puede visualizar el fuego y una barra de chocolate pero la sensación que generan no tan fácilmente. En el caso de personas ciegas que sienten motivación por pintar, son esas sensaciones las que las impulsan a grabarlas en imágenes; es el proceso inverso.

4.3.1.2 *El Tacto.*

La capacidad de percibir sensaciones a través de la piel se vuelve imprescindible para una persona que no ve, pero también para alguien que sí cuenta con el sentido de la vista. Las pintoras expresan más de una vez que ellas conocen a través de lo que tocan; son sus manos en

lugar de sus ojos. El tacto se diferencia en esencia del sentido de la vista y el oído, no es un sentido de distancia, todo lo contrario, es de alguna manera más íntimo, requiere proximidad con lo que se está percibiendo. Es imprescindible acercarse y vincularse con el objeto o la persona. Socialmente, el tocar a alguien tiene otras connotaciones que no las tiene mirarlo o escucharlo.

La piel, el órgano que permite llevar a cabo el sentido del tacto, tiene múltiples funciones que muchas veces son minimizadas o dadas por sentado. Se trata del órgano más grande del cuerpo humano, presenta distintos espesores y zonas más sensibles que otras.

Cuando reconocemos que las percepciones que experimentamos a través de nuestra piel son cruciales para realizar las actividades cotidianas, protegernos de una lesión y motivar la actividad sexual, vemos que estas percepciones son imprescindibles para nuestra supervivencia y la de nuestra especie. Podríamos, de hecho, justificar la idea de que las percepciones que sentimos a través de la piel y nuestra capacidad de percibir las posiciones y los movimientos de nuestras extremidades son más importantes para la supervivencia que aquellas que proporcionan la visión y la audición. (Goldstein, 2005, p. 330)

Tal como lo plantea Goldstein, la piel tiene muchas funciones de distinta índole, desde protección del cuerpo del exterior hasta permitirle sentir el calor del sol o la presión al tocar, lo cual también está implicado en su función de protección, ya que además de permitirle percibir sensaciones, le brindan información sobre cómo reaccionar ante el entorno. La temperatura, la textura, si es áspero o suave, el tamaño, la densidad, si es líquido, espeso, e incluso el peso son de las cualidades de un objeto que se pueden acceder mediante el tacto. La percepción de estas sensaciones de diferente naturaleza por la piel es posible debido a la existencia de receptores especializados que permiten que ésta proporcione información sobre tan heterogéneos estímulos.

Goldstein menciona cuatro *mecanorreceptores*, estos son receptores sensoriales cutáneos, de los cuales dos de ellos se encuentran en la superficie de la piel, uno se ocupa de la percepción de los detalles finos y el otro de controlar el *asimiento*.⁷ La percepción de detalles, también aludida como agudeza táctil, se lleva a cabo mayormente por los dedos; en las yemas es donde se encuentra la mayor densidad del receptor sensible. Un claro ejemplo de la percepción de detalles por medio de los dedos es el sistema braille, método que utilizan las personas ciegas para leer y que se compone de puntos y rayas.

⁷ El término *asimiento* refiere a la acción de agarrar y presionar objetos.

Los otros dos mecanorreceptores se encuentran en una parte más profunda de la piel; uno se especializa en la percepción del estiramiento de la piel, mientras que el otro en la detección de vibraciones y texturas finas. En relación a este último, la percepción de vibraciones y texturas resulta de gran utilidad para las personas ciegas. Resulta que la piel no solo es capaz de percibir la presencia de un objeto sino también distintas cualidades del mismo. De hecho, a la textura se accede únicamente mediante el sentido del tacto, no es visible, es imprescindible tocarla para percibirla. La vibración y la textura se superponen y son percibidas, en muchos casos, de manera conjunta. En relación a esto, Goldstein recurre al aporte realizado por David Katz en 1925, un psicólogo alemán que se dedicó al estudio de las sensaciones táctiles. Según Katz, el proceso de percibir texturas implica *claves espaciales* y *claves temporales*. (Op. Cit., 338). Las primeras hacen referencia a los elementos grandes y notorios de una superficie que se sienten al tocarla o al recibir presión. Las claves temporales se presentan cuando la mano, o la piel en general, recorre una superficie de textura fina y obtiene una vibración. El carácter temporal va de la mano de la necesidad de mover los dedos para alcanzar la percepción de este tipo de textura. También es posible percibir una textura de forma indirecta, utilizando un intermediario entre la piel y el objeto, por ejemplo mediante un lápiz sentir la vibración que este hace al recorrer una cartulina corrugada y detectar de qué textura se trata, o mediante la vibración que producen las ruedas de un auto detectar de qué tipo de calle se trata.

Detalles, texturas y vibraciones, solo falta mencionar la percepción del objeto en sí mismo mediante el tacto. Esta plantea diferenciar entre el *tacto activo*, aquel que propone una exploración activa del objeto con las manos y los dedos, y el *tacto pasivo*, cuando la piel recibe los estímulos sin buscarlos. En el primero se trata de los objetos que se tocan y en el segundo de una sensación en la piel, como puede ser un pinchazo. Identificar objetos mediante el tacto activo implica llevar a cabo una *percepción háptica*, característica por excelencia en las personas que no ven. Según Goldstein, se trata de un proceso complejo ya que involucra a sistemas diferentes del organismo que actúan al simultáneo cuando la mano explora los objetos.

La percepción háptica proporciona un ejemplo particularmente bueno de una situación en la que varios sistemas diferentes interactúan entre sí. (...) tres sistemas distintos para identificar un objeto: 1. El sistema sensorial, intervino en la detección de sensaciones cutáneas como el tacto, la temperatura, la textura y los movimientos y posiciones de las manos. 2. El sistema motor, que participó en el movimiento de los dedos y

las manos. 3. El sistema cognitivo, que intervino en la información proporcionada por los sistemas sensorial y motor. (Op. Cit., p. 340)

El estímulo percibido por cualquiera de estos cuatro *mecanorreceptores* de la piel se traslada a la médula espinal y de allí al cerebro, más específicamente, al área *somatosensorial* del mismo donde se completa el proceso de percepción. Por otro lado, se encuentran los termorreceptores que se encargan de captar sensaciones de temperatura, frío o calor en la piel, y por último, la piel también es capaz de sentir dolor.

Es necesario retomar el principio de plasticidad dependiente de la experiencia, antes comentado en referencia al oído, ya que este se aplica a todos los sentidos del ser humano. Fue con los receptores cutáneos con los cuales se hicieron los primeros experimentos con el fin de evaluar en qué medida es afectado el cerebro con el entrenamiento y la experiencia. Según el autor trabajado, “la plasticidad crea un área cortical mayor para las partes del cuerpo que se utilizan más”. (Op. Cit., p. 334) Esto quiere decir que el tipo de percepción de una persona, o al menos la sensibilidad ante ciertos estímulos, puede cambiar, no es invariable durante toda su vida. Uno de los experimentos realizados que se plantean en *Sensación y Percepción* (2015) materializan esta noción.

Un violinista diestro toma el arco con la mano derecha y usa los dedos de la mano izquierda para presionar las cuerdas. Un resultado de esta experiencia táctil es que estos músicos tienen una mayor representación cortical para los dedos de la mano izquierda que la normal. (Elbert et al. citado en Goldstein, 2005, p. 334)

4.3.1.3 Los sentidos químicos: el olfato y el gusto.

El olfato y el gusto se definen como sentidos químicos debido a que consisten en incorporar al cuerpo propiedades químicas del objeto, ya sea un comestible o lo que fuera. Por esta razón son considerados aparte de los demás sentidos. También se les dice que son los “sentidos guardianes” por identificar cosas que el cuerpo necesita para sobrevivir y también aquellas que son peligrosas para el mismo. Resulta interesante que estos sentidos tienen como sostén un aspecto afectivo emocional. Goldstein plantea que por lo general aquello que implica algo negativo para el sujeto es percibido por el mismo con olor o gusto desagradable, mientras

que sucede lo contrario con lo percibió como positivo. El autor relaciona las sensaciones percibidas por estos sentidos como más propensas a invocar recuerdos o emociones.

Los receptores ubicados en la nariz y la lengua presentan también una condición diferente a los ubicados en la retina, el oído y la piel. Estos, al estar expuestos a la suciedad y enfermedades, se auto protegen renovándose cada siete semanas aproximadamente. A diferencia de los animales, quienes utilizan el olfato como forma de supervivencia, el ser humano es *microsmático*, esto quiere decir, que tiene el sentido del olfato menos desarrollado y no es esencial para poder sobrevivir. (Goldstein, 2005) A modo de ejemplo, para entender porque los animales detectan más el olor que los humanos, cabe mencionar que los perros poseen casi mil millones de receptores, mientras que el ser humano unos diez millones.

El olfato es más importante en nuestra vida de lo que la mayoría de nosotros nos percatamos y, aunque no sea esencial para nuestra supervivencia, a menudo la capacidad de oler enriquece nuestra vida y corremos más peligro si perdemos el sistema de alerta olfatoria que nos advierte de la comida descompuesta, una fuga de gas o el humo de un incendio. (Op. Cit., p. 357)

El conocimiento previo de la fuente del olor condiciona totalmente la posterior percepción del mismo. Es decir, una persona a la que se le informó previamente de donde proviene el olor tendrá, probablemente, una percepción diferente que una que no lo sabe. Es lo mismo que sucede en el caso antes mencionado sobre la injerencia de lo visual en la percepción táctil de una persona ciega, la cual queda determinada por el recuerdo de como luce el objeto. Siempre el conocimiento previo determina la percepción.

En el caso del olfato, los receptores olfatorios se encuentran en la mucosa olfatoria de la nariz, y reaccionan a las llamadas “sustancias químicas odorantes”. Las moléculas entran a la nariz, producto de la inhalación, y hacen contacto con dicha mucosa, estimulándola. Goldstein (2005) plantea que el ser humano cuenta con 350 tipos de estos receptores, cada uno sensible a ciertas sustancias, lo cual permite identificar 100.000 olores diferentes.

Por su lado, el sentido del gusto se encarga de recibir las moléculas en el órgano de la boca, específicamente en la lengua, donde se activan los receptores a partir del consumo de alimentos y bebidas. Los receptores que se encuentran en la lengua son las *papilas*. Existen cuatro tipos de papilas, y todas a excepción de una, que se encuentra en la zona central de la

lengua, son gustativas. Las personas son capaces de organizar perceptivamente los sabores, separarlos e identificarlos, al igual que lo hacen con los sonidos y las imágenes.

El olor y el gusto accionan de forma conjunta conformándose lo que se conoce por *sabor*: La influencia de la percepción del olor en la degustación queda en evidencia cuando la nariz está tapada. En estos momentos los sabores disminuyen y todo parece tener el mismo gusto con distintas texturas y densidades. Goldstein reafirma lo planteado anteriormente en relación a otros sentidos al sugerir que la experiencia del sabor es subjetiva, pero no solo por temas de elecciones personales, por ejemplo cosas dulces sobre cosas saladas, sino que puede ser subjetiva por cuestiones meramente fisiológicas: un individuo puede tener menos papilas gustativas de cierto tipo y percibir un gusto de forma más intensa o débil.

Estos cuatro sentidos presentan varios puntos en común, uno de ellos refiere al último mencionado en relación al sabor; todos los sentidos se presentan como subjetivos, ya desde el proceso fisiológico: lo percibido termina siendo diferente al estímulo original. Esto, a su vez, valida la posibilidad de percepciones diferentes entre las personas. Además, todos ellos pasan desapercibidos, a excepción del oído, en una sociedad que demanda por excelencia lo audiovisual; el individuo no siente necesidad ni curiosidad de enfatizar en sus otros sentidos. Son muchas las cosas que el individuo no conoce o aprecia sobre sus propias capacidades sensoriales.

5. La pintura sensorial

5.1 Características

Existen muchas formas de arte que no implican el sentido de la vista para ser llevadas a cabo, y otras, como el cine, que sí lo hacen, pero que a través de la imagen pueden estimular otros sentidos que trascienden el ojo. El arte de la pintura, visual por excelencia, también exige un espectador visual, aunque siempre han existido artistas ciegos, que al igual que las personas que ven, sienten la necesidad de expresarse; las ganas de crear sobrepasan las barreras visuales. El hecho que personas ciegas pinten o incluso dibujen es la prueba que la pintura no puede ser considerada un arte meramente visual, al menos no en la fase de creación. La aparición de la pintura sensorial en Uruguay fue la motivación para que muchas personas ciegas o de baja visión experimenten, se expresen desarrollándose con autonomía y libertad. En su caso, se produce el proceso inverso al que puede generarse al ver una obra de arte, ellas al crear sus pintura utilizan de forma conjunta varios sentidos, a excepción de la vista.

Se trata de una pintura que propone asociaciones sensoriales integrando el sentido del olfato y el tacto a una actividad en la que antes casi no participaban. Según la creadora, esta pintura propone un código sensorial para identificar los colores mediante aromas que pretenden acercarse lo más posible a asociaciones universales de los mismos. Es así que el rojo huele a frutilla, el amarillo a banana, el blanco a coco, el azul oscuro a mentol, el siena (color café) a cappuccino, el ocre a canela, el negro a humo, el marrón a chocolate, el verde a manzana, el verde esmeralda a eucaliptus, el carmesí a frambuesa, el violeta a uva y el anaranjado a naranja. La combinación de colores resulta inevitablemente en la aparición de nuevos aromas. Una vez que la obra está terminada, al tiempo, los aromas desaparecen. Marcela Cozzo, la inventora de la pintura, plantea que esto lo pensó a raíz de su objetivo de crear una pintura universal y democrática, que no discriminara distinguiendo si el cuadro lo pintó alguien ciego o vidente.

Además de aroma, la pintura presenta cierta textura dando la posibilidad de crear relieves perceptibles al tacto, permitiendo al creador acceder a su obra una vez que está finalizada. Por otro lado, Cozzo tomó en consideración otros aspectos, necesidades prácticas que debían tener las pinturas: la mayor densidad evita que se derrame tan fácilmente, las bocas anchas de los potes permiten que se huelan con más facilidad y las etiquetas en braille en cada pote de pintura la identificación por parte de la persona previo a comenzar la obra. Además de su esencia

integradora de sentidos, la pintura presenta otras ventajas que no solo implican a personas ciegas o de baja visión; por su composición se adhiere fácilmente a diversos soportes y solo basta de agua para limpiarla de los pinceles, a diferencia del óleo que requiere de otros químicos.

Para las personas que han perdido la visión en el transcurso de su vida, esta pintura sensorial les da la posibilidad de identificar los colores que ya han visualizado y componer sus cuadros. Para las personas ciegas de nacimiento se trata de un universo nuevo en el cual el color se vuelve de otra naturaleza, un constructo basado en asociaciones con otros sentidos, ya que el mundo de la persona ciega de nacimiento no tiene un código visual, sino que su codificación es diferente.

5.2 Historia de la pintura sensorial

La pintura sensorial nace de una propuesta de Marcela Cozzo, ingeniera química y terapeuta uruguaya, quien crea la línea “Aromarte”, dentro del marco de su empresa de larga trayectoria en el mundo de los materiales para las artes plásticas llamada MeyColor.

Su primera motivación para crear la pintura fue solucionar el problema que podrían tener personas que hayan quedado ciegas y que desearan seguir pintando. Marcela ya estaba vinculada a la fabricación de pinturas pero no estaba familiarizada con el mundo de la ceguera. Según ella, fue algo que le pasó, que se le ocurrió y no tiene mucha explicación. Previo a desarrollar la pintura quiso saber si tendría sentido hacerlo, por lo que buscó asesoramiento. No encontró artistas que se hubieran quedado ciegos en Uruguay, por lo que contactó personas en el exterior. Cuando vio que sí había interés, presentó su proyecto a la Agencia Nacional de Investigación e Innovación y aceptaron financiar la mitad del desarrollo del material. Luego de un tiempo de trabajo y experimentación, la pintura llegó a una fórmula final y la primera fase del proyecto estaba lista. Es importante destacar que la pintura sensorial de estas características es una invención sin antecedentes en el mundo, y la creadora posee las patentes de su invento a nivel mundial con intenciones de expandirlo y seguir creciendo.

Más adelante, con el desarrollo del taller y los otros formatos en torno a la pintura sensorial, Marcela se percató de que el camino que había pensando en un comienzo no era el indicado: el público de estas pinturas no eran únicamente artistas que habían quedado ciegos, se podía llegar a otras personas y explorar otras áreas de trabajo. Reflexionó sobre la importancia que tienen los demás sentidos y el gran uso que se le puede dar a este material en la educación;

enseñar a usar los demás sentidos se volvió su meta, el aporte que realmente le gustaría hacer. Descubrió que su producto podía tener una veta pedagógica y terapéutica, especialmente con personas ciegas, pero que no se limita a ellas, manteniendo el carácter inclusivo ante todo.

Lo que es el aprendizaje desde la mente racional está muy ligado a la vista, y la parte de los demás sentidos parece tener una vinculación con desarrollar el hemisferio derecho e integrar más lo intuitivo con lo racional, me parece a mí, pero no hay una investigación sobre esto. Todo lo que he trabajado en la enseñanza me muestra algo así.⁸

Este cambio de rumbo en la forma de ver su propia invención fue producto de los diversos formatos a los que adaptaron la pintura sensorial. Fue mediante puestas en práctica con personas ciegas, de baja visión, y en menor medida, con personas videntes que se tapaban los ojos, cuando se adquirió conocimiento y se amplió la perspectiva de todo lo que podía generar la invención de este producto.

5.3 El taller: “Una forma de ver”

Marcela Cozzo no tenía ningún conocimiento sobre el arte de la pintura, le interesaba generar cierto contenido en las experiencias y que no se tratara solo de probar pintura diferente, por lo que le propuso a Rogelio Osorio, artista plástico y docente de pintura, sumarse al proyecto. Rogelio recuerda que la primera reacción fue pensar en un contrasentido, él, como pintor, debía tener razones para pensar que podía ser posible para aceptar y ser parte de la idea. Reflexionó sobre la cantidad de experiencias de artistas que se han vendando los ojos para trabajar y han logrado resultados extraordinarios, y pensó que podía suceder algo mágico al lograr conectar la emoción directamente con las manos, sin pasar por lo visual; este fue su planteo teórico. Sin embargo, según él no siempre es posible que se dé esta conexión, para hacerlo debe existir una gran vocación. Uno de sus objetivos, compartido por Marcela, y que después sería la máxima del taller, es lograr “una conexión que haga que los gestos que hacen (las pintoras) tengan un patrón, un orden que lo pueda percibir también una persona que ve; hacer esa especie de salto”⁹

⁸ Entrevista de Valentina Lambach a Marcela Cozzo. 15 de junio del 2015. *Entrevista a los docentes*. [inédita]. Veá Anexo 9.1.5, p.164.

⁹ Entrevista de Valentina Lambach a Rogelio Osorio. 15 de junio del 2015. *Entrevista a los docentes*. [inédita]. Veá Anexo 9.1.5, p. 165.

Son varios los formatos que ambos han llevado adelante, los cuales se fueron adaptando al tiempo con el que contaban en cada oportunidad. En un principio, empezaron yendo al interior a brindar talleres de dos a tres horas para probar por primera vez este tipo de pintura. Estas primeras instancias también sirvieron para experimentar ellos mismos, recabar datos de sus propuestas e ir evolucionando. Estas actividades eran inclusivas, asistían personas que veían y personas ciegas, y se generaba un ambiente propicio para que las primeras se acercaran al mundo, muchas veces, desconocido de la ceguera. Ambos coinciden en que las actividades que se desencadenan a partir del invento de la pintura sensorial implican distintos aspectos de la vida; está, lógicamente, la dimensión artística, también la terapéutica y la social. En un principio no estaban seguros si la gente asistía por placer al pintar o porque se trataba de una instancia para sociabilizar, lo cual rara vez sucedía en el caso de personas ciegas. Aún continúan realizando estas actividades esporádicamente.

Otro de los formatos que se plantearon llevar adelante, y que compete a este proyecto, fue un taller de pintura. Querían una instancia diferente a la descrita anteriormente, que permitiera desarrollo e investigación, lo cual requería de continuidad para evaluar y progresar. Según ambos, en este sentido, el taller es igual a cualquier otro, no se pueden obtener resultados de un momento a otro, es necesario un proceso. En el caso del taller, a partir de ahora, y en lo que refiere al proyecto, la pintura sensorial será la motivación, el punto de partida, lo que lo hace posible pero ya no tendrá toda la atención, sino que serán las que harán uso de ella, las creadoras, las protagonistas.

En el año 2013, tres mujeres ciegas, Glicina, Margot y Linda llegaron por distintas vías al taller y comenzaron a experimentar con la pintura. Rogelio y Marcela las habían conocido en distintos lugares, mientras realizaban las actividades puntuales de experimentación, y cuando surgió la idea de comenzar el taller las convocaron. Actualmente, las artistas cuentan con dos exposiciones en su haber, resultado de dos años de aprendizaje y, en especial, de búsqueda personal. Actualmente se encuentran transitando su tercer año, todos los lunes a la tarde se reúnen en la casa del docente para realizar una de las actividades que más les apasiona hacer: pintar.

Para los docentes el objetivo último del taller es que la mano ejecute lo que está en el pensamiento e imaginación evitando el filtro del intelecto. En este sentido, la ceguera no es un límite sino todo lo contrario, y la paradoja entre ceguera y pintura parece diluirse en pos de una

pintura más honesta, que tiene un camino desde la imaginación hasta el lienzo más directo. Por esta razón, Marcela, fiel a su veta de terapeuta, recientemente pensó que podría tener sentido realizar distintos ejercicios para establecer una mejor sintonía entre las emociones y lo que queda en el papel. Pese a que la pintura resultante luego no tenga valor de calidad artística, les parece útil motivar a las pintoras a plasmar lo que sienten y tomar consciencia de cómo los estados de ánimo influyen en sus creaciones.

Desde su lugar de pintor y poseedor de una percepción diferente a la de ellas, Rogelio plantea que no es capaz de entender plenamente el disfrute que las tres mujeres tienen al pintar. Destaca que las observa pintar con paz, lejos de la ansiedad que a cualquiera le podría generar no ver lo que está haciendo. No se estresan, las tres coinciden en que pintar les da placer y libertad.

Como se mencionó, el taller busca crear lazos directos entre el pensamiento y la mano, superando la ausencia de vista, pero los docentes también consideran relevante plantear reglas de composición, para darles las herramientas y puedan pintar solas. Además, las tres pintoras coinciden en que se preocupan en cómo serán percibidas sus obras, quieren que el espectador las entienda. Es por esto que los docentes, en algunos casos, las guían según lo que ellas les plantean, a veces viéndose en la necesidad de desestimular algunas ideas, con el fin de que sus trabajos se luzcan y no se frustren. Sin embargo, existe una regla en el taller: si alguna tiene muchas ganas de hacer algo, pese a que no sea lo mejor, se respeta. Las tres valoran mucho la opinión de ambos docentes, podría decirse que en muchas instancias ellos se transforman en sus ojos, especialmente cuando les piden que les describan lo que hicieron en el papel. En estos momentos su rol se vuelve esencial. La descripción atraviesa inevitablemente el filtro de quien la mira, pero es la única forma que tienen las pintoras de saber cómo van en la creación. Es importante mencionar que el vínculo de Glicina, Margot y Linda para con los docentes es cercano, descontracturado y sincero. Si algo está quedando inentendible, diferente a como ellas pretenden, o tienen alguna idea demasiado compleja para representar, se les dice directamente. Uno de los docentes plantea que se trata de una relación horizontal, en la que, pese a que ellos tienen cierta autoridad por el conocimiento que poseen, es una retroalimentación constante entre todos. En el espacio del taller, cada una dispone de una mesa de trabajo que guarda cierta distancia de las otras pero de tal forma que están conectadas. Unos minutos antes del final del taller, es tradición compartir la merienda.

En cuanto a las pintoras, resulta importante destacar aquí que las tres tienen una memoria visual distinta, lo cual se aprecia en sus estilos diferenciados y en lo que se inspiran para sus creaciones. Es verdad que la condición en la que perdieron la visión y su capacidad de recuerdo o la ausencia del mismo definen su estilo, no obstante, son sus personalidades, su manera de pensar el mundo y todo lo que las rodea lo que las define al momento de pintar. Glicina a veces encuentra inspiración en la literatura, especialmente en su imaginación, Linda en sus recuerdos latentes de figuras humanas y formas definidas, y Margot fusiona ambas cosas y utiliza, más que nada, el tacto para llevar a cabo la representación.

5.4 Metáfora de una sinestesia

“Immediately, I felt my mind make the connection. My fingers touched and my mind lit up in white.”¹⁰

(Bramblitt, 2012, capítulo 16)¹¹

Epistemológicamente, el término *sinestesia*, significa “sensaciones unidas”: “es una traducción libre de la raíz griega *syn* que significa unión, y *aesthesia* traducido como “percepción” (González Compeán, 2014, p. 240). Previo a definir más en profundidad dicho fenómeno es imprescindible realizar una distinción conceptual del mismo, como lo hace el Dr. González Compeán en el texto desde el cual se aborda este capítulo teóricamente. El autor, al referirse a la sinestesia, plantea que es necesario diferenciar dos tipos de fenómenos que se dan en torno a ella. Por un lado la condición clínica, aquella que poseen las personas que realmente unen sus sentidos en la percepción. Los ejemplos más claros de esta variación en la forma de vincularse con el mundo es ver colores y asociarlos a sonidos, o identificar letras y números con colores o aromas, entre otros.

¹⁰ Traducción de la autora: “Inmediatamente, sentí en mi mente la conexión. Mis dedos tocaron y mi mente se iluminó en blanco”

¹¹ John Bramblitt (1971) es un pintor estadounidense que comenzó a expresarse a través de la pintura luego de perder la vista en el 2001 a causa de problemas de epilepsia que sufría desde niño. Actualmente, es reconocido a nivel mundial por sus creaciones, entre las cuales se destacan los retratos. El trabajo del artista se distingue por la utilización del color; en su libro lo describe como emoción y energía, y no simplemente como luz reflejada en un objeto (2012).

La sinestesia, es una cuestión clínica, que depende de forma intrínseca de la percepción humana y de las condiciones anatómicas del cerebro humano; no es vivido como una metáfora para un segmento considerable de la población humana, sino una realidad constante e involuntaria. (Op. Cit., p. 231)

Se desprende de esta aclaración la otra acepción del término, y se trata de una dimensión metafórica, que permite adjudicar el fenómeno de sinestesia a formas artísticas prestándose como herramienta para la creación, así como también se hace presente en toda traducción de un lenguaje de una naturaleza a otra. Será esta definición, y no la clínica, a la que el proyecto referirá en varias oportunidades cuando haga mención del término.

En el proyecto, por su temática y propuesta de tratamiento, se hace presente la sinestesia metafórica en varias oportunidades. Será comentada aquella que remite al enunciado en sí mismo, es decir, a la situación de las pintoras y su vínculo sinestésico con la pintura, así como también el del espectador al enfrentarse a sus obras. Por su parte, la unión de diferentes sentidos a nivel del tratamiento, de la representación en sí misma, así como también a nivel de escritura del proyecto, serán profundizados más adelante en las “Notas de dirección”.

En el contexto del taller, las tres coinciden en que el aroma de la pintura sensorial es meramente una manera de identificación y no componen sus obras en base a esas características de los colores, sino que lo visualizan, de todas formas puede plantearse que se genera el fenómeno mencionado, ya que unos sentidos se ubica en lugar de otro, el olfato y el tacto en lugar de la vista. La percepción de colores se da por la presencia de un aroma y no por la visualización del mismo. Sin embargo se trata, obviamente, de algo provocado con un fin concreto, y distinto de las personas que tienen este tipo de percepción de manera natural.

Además de verse reflejada en las herramientas que tienen para pintar, esta sinestesia metafórica se enfatiza en los momentos en que las pintoras experimentan pintar al aire libre. Ahora, ya no se trata de un aroma que incentiva la visualización de un color, sino que los múltiples estímulos del entorno percibidos por sus distintos sentidos son traducidos a la hoja en colores y formas. El hecho de percibir y pintar o dibujar en el momento, hace del vínculo entre la mano, la mente y el cuerpo uno más directo, con menos filtro del recuerdo y la memoria, lo cual en el taller se hace más presente. Las pintoras son ajenas a la apariencia de los entornos en los que pintan, sin embargo estos siempre terminan reflejados en su creación, de una u otra forma, fieles a sus personalidades y características perceptivas.

Por último, en el observador de las obras también sucede algo similar, pero en un nivel aún más teórico y que no se hace tan evidente en la película. Este al enfrentarse a sus obras percibe de forma visual algo que fue realizado con los demás sentidos. En este sentido, existe cierta analogía entre el espectador de las obras y el del documental, en realidad, entre la imagen que resulta de sus creaciones y las que el documental pretende crear: imágenes sensoriales.

6. Las pintoras

6.1 Presentación

Sería simplista escribir únicamente datos sobre la vida de Margot, Glicina y Linda, como con quiénes viven o hace cuántos años perdieron la visión, que también es relevante saber, pero lo verdaderamente interesante, lo que es imprescindible conocer en la etapa de desarrollo son sus personalidades, sus formas de ser y de pensar. Como se planteó, el documental no pretende ser una biografía de las tres pintoras, sino realizar una representación de su percepción mediante el vínculo que tienen con la pintura. De todas formas, me parece esencial conocer algunos aspectos de sus vidas que pueden, en un primer momento, no relacionarse explícitamente con la forma de percibir, pero que me ayudarán a conocerlas y comprenderlas mejor.

Podré acceder a aspectos de su percepción en la medida en que ellas también sean capaces de expresarse, en este sentido, en un nivel más conceptual, el lenguaje asume la gran responsabilidad. La palabra se vuelve la única forma de explicar y transmitir lo que hacen con sus sentidos. La forma de expresarse de las pintoras se torna fundamental, y cada palabra que logre describir con mayor detalle una sensación se vuelve más y más valiosa para poder llevar a cabo la representación. Sin embargo, esta necesidad y casi dependencia del proyecto para con el lenguaje es ambigua, debido a que existe un límite, y es cuando este aparece que la pintura se presenta para trascenderlo. Es un cliché el decir que hay cosas que las palabras no pueden expresar, pero en este caso el cliché tiene toda la razón de ser. Justamente en ese lugar en el que las pintoras no encuentran las palabras es que deciden pintar; la pintura en lugar de la palabra.

Margot, Glicina y Linda tienen en común, evidentemente, que las tres son ciegas, y por ende también una forma de percibir similar, aunque no la misma. Podría decirse que es la misma percepción si se tiene en cuenta simplemente la ausencia del sentido de la vista para acceder al mundo que las rodea, pero inevitablemente diferente, ya que cada una prioriza diferentes sentidos, tienen diferentes maneras de pensar y, por ende, de percibir y sentir. Otro rasgo que las tres comparten es el gusto por el medio de expresión artístico de la pintura, que como desarrollaré más adelante, en cada una surgió en un momento de la vida diferente pero que para las tres es una pasión y una liberación.

Por último, me interesa comentar una apreciación sobre la impresión que estas tres mujeres han hecho en mí, y que también refiere a una cualidad que comparten. Las tres

demuestran una gran fortaleza con la que afrontan su falta de vista. Normalmente cuando se piensa en alguien ciego, es inevitable verlos como frágiles, como si su falta los hiciese más débiles. Esta película pretende ubicarse en el extremo opuesto, el más lejano posible a esta actitud, pero no arbitrariamente, sino porque así me lo han transmitido las tres pintoras. Sería hipócrita no admitir que en un primer momento pensé que ese sentimiento antes mencionado se iba a apoderar de mí, pero no sucedió. Unos minutos antes de conocerlas personalmente me enfrenté a sus cuadros, solo sabiendo que sus realizadoras eran ciegas; el sentimiento fue, naturalmente, de sorpresa y profunda admiración. A la primera que me acerqué fue a Glicina, quien me dijo muy claramente, luego de plantearle mi deseo de realizar un proyecto sobre ellas, que eran personas normales, como cualquiera otra, solo que no podían ver. Seguramente no todas las personas que quedan ciegas tengan esta fortaleza, seguramente estas mujeres atravesaron una etapa oscura, o no, lo que me interesa es resaltar su actitud optimista ante la vida en el presente y su deseo de expresarse a través de la pintura.

Así como el documental busca representar a las pintoras desde su percepción, utilizando como estrategia formal el evitar mostrarlas en planos enteros que permitan al espectador tener un acceso directo a su apariencia, de la misma manera se las pretende enunciar de forma escrita en el proyecto. A continuación, en el desarrollo de cada una no se hará énfasis en su aspecto, ni en rasgos superficiales, ya que el desafío de ubicar al espectador en un lugar de percepción próximo al de las pintoras debe resultar congruente en la globalidad del proyecto; la forma debe ser una sola. No sería coherente que presentara a las pintoras de forma escrita dando a conocer rasgos que luego intencionalmente no enuncio.

6.2 Margot

Margot es de pocas palabras, sus respuestas son cortas cuando se trata de su vida cotidiana pero su expresión cambia cuando la pregunta es sobre su vínculo con la pintura. Suele tomarse unos segundos para pensar antes de responder, no tiene prisa. Me transmite mucha tranquilidad conversar con ella, la misma que puede verse cuando Margot pinta. Es dulce y sencilla. Mientras se desarrolla la conversación, reconoce que hay cosas que no puede expresar en palabras. Hay momentos en los que desearía volver a ver para conocer la cara de sus nietos y poder apreciar las noctilucas.

Margot perdió la visión hace ya casi dieciocho años debido a la retinitis pigmentaria. Desde ese momento lo ve todo negro. La retinitis pigmentaria es una enfermedad congénita que se caracteriza por la degeneración progresiva de la retina, la cual va perdiendo sus componentes principales: conos y bastones, produciéndose la pérdida paulatina de la visión. En el caso de Margot, según ella, esta enfermedad puede haber sido causada por el parentesco de sus abuelos maternos. El hecho de haber sido una pérdida gradual generó en Margot un sentimiento ambiguo, por un lado, era ventajoso, ya que podía acostumbrarse mientras aún tenía algo de visión y, en especial, entrenarse, para ser capaz de manejarse en el futuro de forma independiente. En aquella época en la que la vista la iba abandonando de a poco, su hija se transformó en sus ojos y la acompañaba a todas partes. Margot recuerda orgullosa y con tranquilidad el haber tenido el apoyo de su familia en todo el proceso. Pero, por otro lado, la pérdida lenta y progresiva era cruel y estaba el sentimiento de impotencia al ver menos cada día y no poder hacer nada al respecto, de ver las cosas por última vez y ser consciente de ello.

Siempre le gustaron los niños y dedicó 34 años de su vida a ser funcionaria de primaria en el jardín 247, por la zona donde vive. Era la encargada de preparar la merienda para 230 niños diariamente. En un principio ingresó al jardín como auxiliar de maestra pero, ante la gradual pérdida de visión, tuvo que adaptarse a otro cargo. Se preparó en el Instituto Cachón para estar en la cocina y siguió con su actividad hasta el 2014, cuando decidió jubilarse.

Al preguntarle sobre el gran cambio que la ceguera generó en su vida, Margot responde segura.

Hacer cosas que antes no hacía. Por ejemplo, de repente es una pavada, pero yo cuando veía nunca me había animado a subir a una escalera mecánica, me daban miedo los escalones. Ahora subo y bajo la escalera perfectamente. Será porque no veo los escalones. Ahora como no veo, pido que me apoyen la mano en la baranda y ella misma me lleva.¹²

El optimismo ante su ceguera y ante la vida, es, a mi parecer, lo que la definen por excelencia. Además de usar escaleras mecánicas, luego de quedar ciega, Margot comenzó a pintar. Nunca antes lo había hecho, no le interesaba. Dejar de ver, por más paradójico que pueda parecer, le abrió el camino al mundo de la pintura, arte tradicionalmente visual. El hecho de que

¹² Entrevista de Valentina Lambach a Margot Bauhoffer. 4 de mayo del 2015. *Entrevista a Margot*. [inérita]. Ver anexo 10.1.1, p. 131.

comienza a pintar una vez que pierde la visión y no antes resulta aún más interesante, ya que no se trata de una actividad que conocía y con la cual se vinculaba visualmente y que luego de perder la vista de todas formas decide continuar, sino que el arte de la pintura no tenía cabida en su vida, Margot expresa que suele recordarle a su docente que ella no tenía ningún tipo de cultura o formación en este arte.

No sólo se trata de buscar nuevas actividades disponibles para su nueva condición, sino que en el caso de Margot, fue el descubrimiento de un gusto que tal vez de no haber quedado ciega nunca hubiese salido a la luz. La ausencia de la vista le generó la necesidad de expresarse, de escapar del lugar negro e ingresar al mundo de la pintura y los colores saturados, preferidos de Margot. Hablaré en profundidad de su vínculo con la pintura más adelante.

Luego de finalizar la rehabilitación en el centro Cachón, donde le brindaron herramientas para que pudiera desenvolverse de forma independiente en su vida cotidiana, Margot comenzó con entusiasmo la UTU para hacer carpintería; el interés por lo manual siempre estaba presente, pero el director no le permitió continuar asegurando que era muy peligroso para una persona ciega realizar ese tipo de actividades. Ante esto, decidió inscribirse en el Instituto Artigas, donde realiza hasta el día de hoy actividades de cestería, manualidades, cocina, y este año comienza computación. Todo esto sucedió en 1997, mismo año en que quedó ciega.

Hace tres años, Rogelio y Marcela, fundadores del taller de pintura “Una forma de ver”, visitaron el Instituto Artigas para experimentar con la pintura sensorial. Esa fue la primera vez que Margot tuvo contacto con la misma y le encantó. Al ver su trabajo y entusiasmo, los docentes la invitaron a asistir a un taller que estaban por comenzar y ella aceptó con gusto.

Antes del taller, el único vínculo que Margot tenía con la expresión artística eran los dibujos que le hacía años atrás a sus hijos para cumplir con los deberes. Hoy, la pintura ocupa un lugar muy importante en su vida, es su escape, su descarga, un momento en el cual no piensa y se libera. Su recurso para pintar es principalmente el tacto, pero lo fue descubriendo a medida que se fue relacionando con la pintura y al tiempo que se iba conociendo más a sí misma; en un primer momento, la memoria visual tuvo toda la responsabilidad de lo que terminaba en el papel. Luego, el tacto y la capacidad de recordar el aspecto de las cosas, así como también la imaginación, se fueron integrando, y actualmente todos intervienen al momento de crear. Los primeros talleres fueron experimentos en los que Margot hizo pinturas abstractas de cosas que se le ocurrían “con las manos”, según ella explica ella misma. Es interesante que se refiera a sus

manos de esta forma, como si ellas fueran capaces de pensar y expresar más libremente, sin pasar por el intelecto. Luego de la primera etapa del taller, en la cual se familiarizó con el material de trabajo, Margot se desafió aún más y se propuso realizar obras de estilo más figurativas. Uno de sus primeros cuadros fue lo que ella llama “Serie de libros¹³”, un conjunto de libros, algunos abiertos y otros cerrados, con cierto volumen, en tonos de ocre, blanco y marrón. Este año quiere volver a la temática de los libros y hacer una pintura para su nieta de diez años, única integrante de su familia con quien comparte el gusto por la pintura.

Utilizó por primera vez el tacto como recurso para interactuar previamente con lo que deseaba pintar en el cuadro *Las plumas*. Quiso pintar varias plumas pero temía no ser capaz de lograr su movimiento y textura, para lo cual el conocimiento a través de sus manos era imprescindible, aún más que el tener una visión de las mismas. Luego de realizar la obra, con los comentarios de los docentes y volviendo a conocer su obra de forma táctil, se sintió feliz con el resultado, y a partir de ese momento representar el movimiento se volvería parte de su estilo. Más adelante se propuso pintar el mar, y nuevamente el tacto fue imprescindible para captar el movimiento; la experiencia de percibirlo de esta forma es muy diferente a hacerlo solo visualmente, como estamos más habituados. Pintó el mar en dos oportunidades y en ambas está impreso el movimiento de las olas mediante la mezcla de tonos de azul e incluso en una de sus obras utiliza un color lila en el agua. A Margot le interesa recrear en sus obras el movimiento y presta especial atención a la luz, a sus distintas intensidades y tonalidades.

En relación a su preocupación por recrear la luz en algunas de sus obras, los recuerdos tienen un rol muy importante, ya que solo a través de ellos puede invocar imágenes de cómo lucían las cosas iluminadas de ciertas formas. Sin embargo, hoy en día también ha logrado percibir la luz de otra forma, a través de su piel, del calor. En uno de sus cuadros, producto de una experiencia de pintura al aire libre, Margot pinta un parque a la tarde¹⁴. Para hacerlo, cuenta que tuvo que recordar la manera en la que los rayos de sol iluminan las hojas, al mismo tiempo que relacionar la intensidad del color con la de la luz. Estos pequeños detalles reflejan a Margot, quien presta especial atención a todo lo que la rodea, relacionándose o preguntando como lucen las cosas, con una sensibilidad especial. La curiosidad y creatividad también son rasgos que se

¹³ Ver Anexo 10.2. Imágenes de obras. *Libro 1* (Margot Bauhoffer), p. 181.

¹⁴ Ver Anexo 10.2. Imágenes de obras. *El Bosque* (Margot Bauhoffer), p. 182.

destacan en su persona; su cuñada le describió detalladamente como lucían las noctilucas ¹⁵ en el mar y ella, sin nunca antes haberlas visto, decidió pintarlas.

A mí me encanta el verano, me encanta la playa, y yo pregunto viste, cómo está el cielo, cómo se ve, como está el mar a lo lejos, los atardeceres. Tengo una amiga que prácticamente me hace la fotografía, me cuenta todos los detalles. Ella me explica y yo tengo mis recuerdos, entonces pongo los colores.¹⁶

Al no contar con el sentido de la vista, se ve en la necesidad de prestar mayor atención a sus otros sentidos. Para ella, no se trata de una facultad exclusiva de las personas ciegas el hecho de poder desarrollar los demás sentidos, sino que una persona vidente también podría hacerlo si no le otorgara tanta importancia a la información que recibe visualmente. El ojo, en este sentido, es holgazán, lo ve todo y se conforma con eso; puede ver el movimiento del mar, pero no lo siente como podría hacerlo en su piel, especialmente con las manos. Sin duda, se trata de formas diferentes de relacionarse con lo que nos rodea, y los sentidos que utilizamos para hacerlo, así como también nuestro conocimiento previo, definen lo que percibimos y conocemos.

La pintura le da libertad, y más aún la técnica de la pintura sensorial que le brinda las herramientas para desenvolverse sola, para que la instancia de pintar no sea parecida a ninguna otra. Para Margot, la pintura es como una instancia de terapia y la reserva para el momento del taller, aunque ocasionalmente se lleva pintura para la casa.

Su color favorito es el rojo, el cual lo relaciona con algo avasallante, algo que todo el mundo ve y no pasa desapercibido. Prefiere los colores fuertes antes que los pasteles, aunque utiliza estos cuando pinta su lugar en el mundo: la playa, en especial el mar. En un principio el color rojo no se asocia directamente con la forma de ser de Margot, al menos con la asociación que ella hace del color, por el contrario sus formas son dulces y suaves. Sin embargo, en muchas de sus pinturas se pueden ver predominando los colores fuertes que contrastan entre ellos: fondos verdes y figuras rojas, fondos celeste y formas naranjas.

El color que menos le gusta es el amarillo, le causa rechazo y no logra comprender por qué, ya que no lo asocia visualmente a nada en especial. En un principio pensó que se trataba de

¹⁵ La noctilucas se definen como: Protozoo flagelado, marino, de cuerpo voluminoso y esférico (...) cuyo citoplasma contiene numerosas gotitas de grasa que al oxidarse producen fosforescencia. A la presencia de este flagelado se debe frecuentemente la luminosidad que se observa en las aguas del mar durante la noche. Definición tomada de Real Academia Española. (2012) Noctiluca. (22^a. ed.). En Diccionario de la lengua española. Recuperado de: <http://lema.rae.es/drae/?val=noctiluca>

¹⁶ Op. cit., p. 132.

la textura que se le había asignado, sin embargo, Marcela, la inventora de la pintura, le dijo que todos los colores presentan la misma. Cual sea la razón, ya sea al tacto, el sonar de la palabra o su concepto abstracto del color, éste no le agrada y lo utiliza lo menos posible.

A mí el amarillo me causa rechazo, no sé por qué, pero me quedé contenta cuando en la pasada muestra vino una muchacha que ve y que pinta, y que también rechaza el amarillo. Marcela me dice todos los colores tienen la misma textura, pero a mí no me gusta solo la textura del amarillo. Lo uso lo mínimo, si tengo que hacer un sol u otras cosas que pienso que tienen que ser de ese color, pero no es el que yo elegiría.¹⁷

Sus obras favoritas han sido la que realizó en la playa¹⁸ y en el parque, ambas fruto de una experiencia de pintura al aire libre, en la cual Margot y sus compañeras interactuaron con el lugar y permanecieron varias horas allí para lograr mayor conexión con su entorno y poder traducirlo al papel. Le gusta mucho pintar lugares naturales, pero también objetos y es ahí cuando experimenta con diferentes técnicas y recursos. Recientemente la docente le propuso pintar algo que nunca había visto, con el objetivo que sólo acceda a él mediante sus manos y que sus recuerdos no intervengan en el proceso. Se trataba de un adorno de gran tamaño, una estructura de hierro con distintas formas de círculos huecos, unos dentro de otros de forma desordenada y desfasada. Margot tocó la estructura una y otra vez, la recorrió en todas direcciones. Por momentos, cuando estaba pintando, recuerda que sentía la necesidad de volver a tocar algunas partes. Fiel a su estilo, quiso introducir movimiento en la imagen y se le ocurrió pintar el viento, como si este estuviera soplando y atravesara los distintos huecos del adorno. Antes de pintarlo, el docente le dijo que pensara como imaginaba al viento. Este no se puede palpar como hizo con la estructura, y tampoco estaban en un lugar al aire libre donde se pudiera sentir, por lo que Margot pidió se le permitiera escuchar un sonido similar al viento. Lo intangible necesita de más ayuda para ser visualizado. Finalmente, utilizó un cartón del mismo largo de la hoja para hacer trazos medianamente rectos de un extremo al otro. Necesita de herramientas para expresarse como desea, y en estos momentos la opinión, consejo y ayuda de sus docentes se vuelve imprescindible para ella. El viento no es constante, sino que son líneas entrecortadas, trazos celestes, que se cuelan entre las formas circulares rojas.

¹⁷ Op. cit., p. 135.

¹⁸ Ver Anexo 10.2. Imágenes de obras. *Playa* (Margot Bauhoffer), p. 183.

Margot siente interés por la apariencia estética de sus creaciones, sin embargo, este interés por momentos se desvanece, en pos de una pintura que invite a ser percibida desde otro lugar, al menos en un primer acercamiento. Por esta razón, en el taller están pensando entre todos una forma para que el espectador de las pinturas, al menos en la galería, no pueda vincularse con ellas de forma visual en un primer momento. Sin embargo, un tiempo atrás luego de recibir el comentario del docente sobre una creación la pintora se enfrentó ella misma a la disyuntiva: representar algo visualmente, por su apariencia, o por como ella ahora lo conoce, a través del tacto. Su reflexión surgió de una pintura que realizó de una piña (de árbol). Hacía tiempo quería pintar una y finalmente lo hizo. Al terminar, esperar que la pintura seque y tocarla, se sintió muy conforme con su trabajo, pero cuando llegó el comentario del docente todo cambió. Margot expresa que “si la tocabas era una piña, pero si la mirabas era solo una mancha negra”¹⁹

Le preocupa no darse cuenta si en sus trazos se transmite su estado de ánimo: “De repente como me gusta tanto no se transmite lo malo a la pintura. No sé si está bien o mal. Rogelio dice que acá no hay nada que esté ni bien ni mal”. Es claro que su personalidad se ve reflejada en las temáticas que elige pintar, en los detalles en los que enfatiza, como ser la luz y el movimiento, así como también en sus elecciones de color, y en la manera en que interactúa con el ambiente u objeto para construir su interpretación, conociéndolo a través de sus manos. Cada una de sus pinturas es un sincero reflejo de su persona.

6.3 Glicina

Glicina es muy buena contadora de anécdotas, disfruta de hablar y escuchar. Es curiosa y atrevida, no le teme a lo nuevo. Le gusta mucho el café y suele guardarse los sobrecitos de azúcar disimuladamente. Conversar con ella me inspira y me transmite energías. Existió algo que le hubiese gustado ver fue un nido de horneros que sus compañeras de trabajo veían todos los días por la ventana; muchos años después, su terapeuta le consiguió uno y Glicina lo conoció a través de sus manos. Lloró mucho cuando lo tocó y se sorprendió de lo suave que era. Hoy, ya no hay nada que quiera ver. Tiene todas las pinturas que ha hecho en sus manos.

Glicina perdió la visión total hace un poco más de cinco años, pero nunca pudo ver normalmente. Su infancia se desarrolló muy oscura; al hecho de no poder ver se sumó la falta de conocimiento de su familia, la cual no sabía que un niño ciego podía jugar y hacer muchas de las

¹⁹ Op. cit. Ver Anexo 10.1.1, p. 134

mismas cosas que los demás niños. Glicina cuenta que hasta los primeros catorce años de su vida los pasó de la silla a la cama, de la cama a la silla. Fue recién a los 14 años cuando la operaron por primera vez de los ojos. A partir de ese momento su diagnóstico fue que solo podía ver colores y bultos a corta distancia. En 1992 tuvo desprendimiento de retina del ojo izquierdo por primera vez, luego se repitió en el 2006. Las cataratas y el glaucoma ya habían castigado demasiado a sus ojos, los médicos hicieron todo lo posible, y el resto de visión le perduró hasta el 2010 cuando finalmente la perdió por completo. Glicina cuenta que quedó a “oscuras”, pero enseguida se corrige:

No, no, a oscuras no, yo veo como un resplandor. Vamos a suponer que acá en este lugar hubiera tubos de luz que no te alumbran directamente pero en el espacio hay claridad. A veces me hago así con las manos (las pasa por delante de sus ojos), pero no, esa claridad la tengo adentro²⁰.

La manera en la que perdió la visión, al igual que sucede con las otras pintoras, influye en la forma de pintar y esencialmente en la memoria visual que tiene hoy en día, así como también en su forma de percibir. Por muchos años, Glicina tuvo cierto grado de visión, pero solo era capaz de distinguir colores y bultos, por lo que los recuerdos de estos sí están latentes en ella, puede “verlos en su cabeza”, como suele decir. Sin embargo, su memoria visual de cómo lucen las cosas no es tan clara. La mayoría de las cosas que las personas videntes conocen, Glicina nunca las vio, y si nadie le habló de ellas, o ella no preguntó que eran, entonces, no las conoce. Pero, aún sin ver, su imaginación le permite construir imágenes de las cosas en su cabeza. Se imagina los espacios y siente que los ve. Glicina no tiene explicación para esto, dice que es algo que le sucede sin querer, sin pensarlo. En dos oportunidades describió los lugares donde nos encontrábamos simplemente estando allí sentada, sin recorrerlo o tocar el espacio con detenimiento.

En este momento estoy acá y yo me imagino el espacio y siento como que lo vi. Si yo diera vuelta la cabeza acá yo veo una vitrina, después acá (señala a su derecha) hay un mostrador, allá (señala a izquierda) hay más mesas, y después más allá hay como si fuera una ventana y atrás tuyo hay una pared.

²⁰ Entrevista de Valentina Lambach a Glicina Medina. 15 de mayo del 2015. *Entrevista a Glicina*. [inédita]. Ver anexo 10.1.2, p. 139.

Me lo imagino tal cual así. Es la segunda vez que vengo acá y me lo imagino así. Yo no veo nada pero me imagino las cosas como si las viera, no sé por qué²¹.

La descripción no fue exacta, obviamente, pero muy próxima. En la segunda oportunidad, describió un café muy distinto al que habíamos estado un rato antes, y resaltó el cambio de luz natural proveniente del gran ventanal del primer lugar en contraposición a la ausencia de la misma en este nuevo café, en donde predominaba la luz artificial. El espacio ahora era también más pequeño, angosto, y Glicina lo percibió enseguida. Una persona ciega que puede darse cuenta si la luz proviene del sol o de una lamparita y que puede saber si se encuentra en un espacio amplio lleno de mesas o en un angosto corredor. Al principio parece imposible, pero si se tiene en cuenta que desde niña su forma de percibir tuvo que desarrollarse sin el apoyo de la vista, sosteniéndose plenamente en sus otros sentidos, entonces tal vez no suene tan loco que hoy en día sea capaz de distinguir por el calor, la sensación que le genera en el cuerpo la luz del sol y la de una lamparita, entre otras cosas. Glicina visita la misma Iglesia hace tiempo, y no necesita pedirle al chofer del ómnibus que le avise para bajarse, se da cuenta al pasar por el pavimento de una calles antes y las vueltas que da el ómnibus.

La infancia que tuvo Glicina y la vida que lleva hoy en día no parecen corresponderse. Existió un aspecto esencial en su vida que hizo cambiar su actitud y fue el poder ingresar a la escuela. Empezó muy tarde, recién a los 16 años entró por primera vez a cursar primer año de escuela. Una vez más, su madre no sabía que existía un lugar donde se le podía enseñar a una persona ciega; ella también era de baja visión, al igual que sus hermanas. Para Glicina, ponerse la túnica era un sueño en aquellos tiempos. Logró asistir a la escuela y en un año completó dos años escolares; ya era grande, no tenía madurez en leer y escribir, pero sí en otros aspectos. La escuela fue para ella aquello que le abrió las puertas al mundo, las de su habitación, donde vivía encerrada antes de la operación, y muchas otras hasta hoy en día. El desfasaje de edad con los demás le implicó ser víctima de burlas y humillaciones; sus compañeros pensaban que por tener 16 años ella tenía que saber cosas que no sabía. Fue una etapa difícil en su vida, pero no parece recordarla con rencor. En liceo ya recibió más ayuda de sus compañeros. Hizo hasta tercer año, no pudo seguir más, la necesidad de trabajar fue mayor. Uno de sus primeros trabajos fue lustrar las patas de las sillas de bronce de una casa de clase alta y juntar la caca de los perros de raza.

²¹ Op. cit., p. 140.

Rodolfo, su hijo, y Luis, su pareja, son su familia más cercana y con quienes vive. Su pareja se dedica al periodismo y también está perdiendo la visión gradualmente a causa de la retinitis pigmentaria, pero en vez del bastón, optó por el perro guía, que también se suma al hogar. Hace unos siete años se enteró que su hijo se siente orgulloso de ella, lo cual la hace sentir que cumplió una de sus grandes metas en la vida. Siente que los dos están muy orgullosos de su actividad como pintora.

Siempre se sintió atraída por las actividades vinculadas al arte; se inscribió en una clase de teatro siendo la única persona ciega, en clases de canto, de salsa y tango, talleres de contar cuentos, y finalmente, de pintura, actividad que ama por sobre todas. Mientras encontraba tiempo para realizar todas estas actividades, Glicina tenía su trabajo fijo. Comenzó como funcionaria pública en salud en 1976, primero como ascensorista, luego en 1987 como administrativa, más adelante como telefonista, y luego recepcionista. En el 2010, pasó a ser secretaria de la Dirección de sueldos. Finalmente se jubiló en el 2013.

En el liceo, Glicina estaba exonerada de dibujo, en ese entonces, no fue más lejos que algunos trazos realizados en la materia matemática en una tabla de goma con el compás. Su primera experiencia con la pintura fue en el año 2004, pero no se trataba de pintura sensorial, sino de óleos. Aun así, se trató del primer encuentro de Glicina con la forma artística en la que más adelante seguiría profundizando. En ese año asistía a un taller de escultura con arcilla que dictaba una egresada de Bellas Artes. Se trataba de un taller integrado, tres personas ciegas y siete videntes. En un principio, se sentía en gran desventaja con sus compañeros ya que ella no tiene tanta memoria visual, por lo que al momento de representar algo todo se volvía más complejo. Más adelante, se daría cuenta que esto lejos de ser un obstáculo podría ser una gran ventaja al momento de crear. Una de las clases la profesora comenzó a leer sobre distintos pintores mientras trabajaban con la arcilla. Glicina recuerda que le gustó mucho la historia de Pollock, le llamó la atención la costumbre del pintor de tirar el lienzo al piso y sobre este baldes de pintura; le pareció loco e interesante. Fue una historia la que despertó una primera curiosidad por la pintura, y no una pintura propiamente dicha.

Más adelante, la profesora le dio unos óleos para probar y terminó realizando *Mi pintura*, su primera obra. El óleo no se utiliza con las manos, sino con pincel. Al comienzo le pareció extraño, no estaba segura de gustarle, pero empezó a hacer trazos y más trazos, con guías de la profesoras, y sin pensarlo, terminó pintando algo muy similar al rostro de un hombre. Esto se

volvería muy frecuente en sus pinturas, sin intención, sus trazos forman figuras que no estaban de forma consciente en su mente, sus pinturas se van construyendo en el mismo momento que las hace, es como si su mano y su cerebro pensarán al mismo tiempo. Sin embargo, también sucede en otros casos que elige un tema para su obra y piensa los elementos de antemano. “Está terminada”, le dijo la profesora y Glicina recuerda lo mucho que lloró de la emoción. Más allá de lo bien que haya quedado la pintura, la emoción se debía al logro de haber realizado algo así por ella misma; nunca lo hubiese imaginado. A partir de este momento, inevitablemente, la pintura ya era parte de su vida, pero para ella las cosas suceden en el momento que tienen que suceder, ni antes ni después, y por alguna razón, después de esta experiencia no continuó con este taller. Algo se despertó en ella, pero todavía no estaba preparada. La profesora también quedó impresionada del trabajo de Glicina con aquella primera experiencia, y tal vez no estaba preparada para seguir trabajando con ella, por lo que no motivó a Glicina a seguir adelante con la actividad.

En el 2012, mientras la maquillaban para salir en un programa de televisión como integrante de la directiva de la Unión Nacional de Ciegos conoció a Marcela Cozzo, química creadora de la pintura sensorial, quien le comentó sobre la iniciativa del taller y la invitó a participar. Glicina siempre trata de participar de los ofrecimientos que les hacen sobre actividades para personas ciegas, ya que además de sentirse involucrada e interesada, nunca sabe si lo va a seguir o va a ser la iniciativa para que otra gente que no se anima pueda hacerlo. Además, la pintura, de otra forma, nunca como lo haría con este taller, ya había entrado a su vida, y le había generado emociones, por lo que no lo dudó. Actualmente se encuentra en su tercer año de taller de pintura, con dos muestras en su haber, y una que ha realizado de forma individual en Minas.

El taller se divide en tres espacios, Glicina se queda con el primero porque es el más apartado. Le gusta mucho la música pero al momento de pintar prefiere el silencio, cuando pinta no puede hablar, se concentra en volcar todas sus energías en la pintura, sin desaprovechar nada, sin permitir que nada se le escape en el recorrido que hace la idea al papel. La pintura sensorial y el hacerlo con las manos le permite cosas que no había experimentado ni con el pincel ni con los óleos en la primera experiencia. Glicina siente la necesidad de pintarse las manos y sentir la pintura entre los dedos para transmitir en el papel lo más cercano a su pensamiento.

En ocasiones la lectura ha sido fuente de inspiración para la pintora, sin embargo en los últimos tiempos dice que aquello que pinta no lo busca, simplemente le aparece. Muchas veces no piensa en lo que va a hacer, es decir, no visualiza el cuadro terminado con lujo de detalles, sino que experimenta y va modificándolo en la marcha. Lo primero que hace es el fondo, le gusta mucho el color negro, lo disfruta al tacto y su aroma. Pinta muchos fondos negros y luego comienza con el blanco; adora los contrastes fuertes. Hace manchas, líneas blancas, toma una hoja y hace círculos negros sobre cartulina blanca, o viceversa y los integra a la pintura. Le gusta experimentar, y en sus creaciones se refleja su estado de ánimo. Una de sus obras llamada *La descarga* es producto de una sesión de taller en la que llegó cargada de pensamientos negativos, con un mal día, y decidió liberarse de todo y plasmarlo en el papel. La pintura es una expresión abstracta que mezcla colores negro, verde y rojo, entre otros, que fueron como lanzados de forma brusca al papel y de esa manera quedaron.

Más allá de que los profesores le aconsejan y le dicen su opinión cuando la pintura está terminada, Glicina vuelve a conocer sus propias creaciones a través del tacto que se suma a la manera en la que en su cabeza las visualiza. Sus dedos tienen mucha memoria, dice que puede describir todas las pinturas que ha hecho porque las lleva en sus manos. En cuanto a la memoria visual, le sucede algo distinto al resto de la gente, y lo expresa en sus propias palabras:

Mi memoria visual pasa al revés de la gente, porque vos por ejemplo ves algo y después lo podés pasar a las manos, yo al revés lo entro por las manos. Es como que yo estoy tocando algo, lo voy elaborando y después llega a mi cabeza. Es al revés.²²

Esto se debe a la forma en la que perdió la visión, o mejor dicho, a que nunca realmente tuvo visión normal, por lo que su percepción fue desde siempre diferente. Aún sin haber visto lo suficiente. En relación a la pintura, esta poca memoria visual le da a su imaginación más libertad, menos límites y menos prejuicios que una persona que ve. Al comienzo del taller, cuando ella consultaba como lucía cierto objeto o espacio, ante las respuestas de los profesores y compañeras ya quedaba sujeta a eso y se le dificultaba para hacerlo como ella lo imaginaba, por lo que decidieron ya no contestarle cuando pregunta cómo es una cosa y prefieren que haga su propia interpretación, que sin dudas es mucho más interesante. Glicina también lo prefiere así, al menos en el mundo del taller, no en el exterior, donde su curiosidad la llevan a pedir, siempre que

²² Op. cit., p. 141.

escucha una palabra de algo que desconoce, una descripción que la ayuden a crear una imagen mental.

El primer año de taller todas sus creaciones fueron puramente abstractas²³. Ya en el segundo año, y actualmente, se dedicó a trabajar en algunas pinturas más figurativas²⁴. Una de sus pinturas favoritas es *La siembra*²⁵, la cual a diferencia de lo que explicaba anteriormente respecto a que va pensando sobre la marcha lo que va a hacer, en este caso, dedicó tiempo a pensar los elementos que iba a hacer, ya que debían estar comprendidos dentro de la temática de un concurso al que decidió presentarse. Se emociona mucho cuando recuerda esta pintura. Se siente muy orgullosa de sí misma y no se avergüenza de decirlo. *La siembra* fue seleccionada para viajar a Buenos Aires y ser exhibida en un complejo deportivo.

El concurso se llevaba a cabo para conmemorar años de la fundación de la primera Iglesia en Alemania; se llamó “El jubileo”. La primera imagen en que Glicina pensó fue la de una campana en la puerta de una caverna, como llamando a los fieles a concurrir. La empezó a hacer pero no quedaba como la imaginaba, según Rogelio le faltaba algo, y ella tampoco estaba conforme. Luego, pensó en pintar a un ángel en una silla bajando de una nube. En el taller todos se reían porque le decían que los ángeles no estaban en sillas, sin embargo, Glicina los imaginaba así. Una vez que le instalaron esa idea, se bloqueó y tuvo que abandonar al ángel y la silla. Otra imagen: el diablo. Lo imaginaba como un gato negro, flaco, con cuernos y cola larga. Margot le comentó que debía de llevar un tridente para arrastrar a las almas al infierno, pero Glicina no ubicaba de qué se trataba. A pesar de los intentos por explicarle comparando su forma con la de un tenedor, Glicina no pudo visualizarlo y la idea del diablo también se esfumó. Se había quedado sin ideas, sin imágenes en su cabeza. Recordó una frase que siempre había utilizado en su vida y que hacía alusión al acto de sembrar; ella sostiene que la siembra es voluntaria pero la cosecha es obligatoria, pese a que lo que siembres sea bueno o malo, siempre se va a tener que recoger. “Sembrar”, pensó, y se decidió por pintar una siembra.

La siembra, al igual que todas sus pinturas, está muy presente en su pensamiento y la describe de forma muy detallada. Dice que la recuerda tanto como si la hubiera visto, como si viera los colores en su cabeza. La pintura tiene una base de color verde manzana que para ella

²³ Ver Anexo 10.2: Imágenes de obras. *La ventana* (Glicina Medina), p. 177.

²⁴ Las pintoras se refieren con pinturas *figurativas* a aquellas que implican formas definidas, a una representación que se aleja de la abstracción, estilo de pintura que predominaba en sus primeras creaciones.

²⁵ Ver Anexo 10.2. Imágenes de obras. *La siembra* (Glicina Medina), p. 176.

representa el campo. No es verde brillante, ni verde seco; es verde manzana, y así se lo pidió a Marcela, porque pretendía que reflejara como el sol estaba decolorando el pasto, además de que la dulzura de la manzana también influyó en la elección del tipo de verde, aunque de manera inconsciente; dulzura vinculada con la calidez del sol. Mientras hablábamos Glicina se percataba de muchas cosas relacionadas a sus elecciones de color y a como sus otros sentidos también tienen influencia en sus decisiones, pese a que en la rutina no es evidente. Es de esta forma que imaginaba el campo de *La siembra*, decolorado y dulce. Con color marrón, con aroma a chocolate, pintó varias ramificaciones que llevan todas a un montón de surcos blancos. El cielo es azul y tiene unas nubes con formas de manchas, y al costado hay una pequeña luna insinuada, que no pretende ser el centro de atención.

Para ella, sus pinturas no tienen lógica, son así porque ellas las siente así. Su sensibilidad la caracterizan por sobre todas las cosas, junto a su capacidad de imaginación. Glicina expresa: “esas cosas las tengo en la retina sin haberlas visto”²⁶, cuando se refiere al mar y a otros paisajes naturales. Un día, a partir de una experiencia de pintura al aire libre en la playa, se le ocurrió pintar la brisa, algo de por sí invisible, impalpable, y la pintó como una onda transparente, así es como la imagina y la siente.

La relación con los colores tampoco tiene lógica. Debido a la forma en que perdió la visión, sí conoce los colores y los recuerda visualmente, a diferencia de lo que le sucede con el resto de las cosas, sin embargo las asociaciones y elecciones de los colores, muchas veces, no responden a la lógica. Su color favorito es el rojo. Recuerda que cuando lo podía ver le transmitía fuerza. Lo mismo le sucede con los nombres propios que comienzan con R. Para ella son más fuertes y con energías. Esta sensación hacia el color y la letra R parecen explicar el nombre de su hijo, Rodolfo. Pese que ahora es su favorito, hace algún tiempo no podía enfrentarlo, la superaba conceptualmente, se sentía bloqueada cuando pensaba en rojo, no quería tocarlo ni pintar con él. Un día, motivada por la profesora, lo volvió a utilizar, venció el bloqueo que un color tenía sobre ella y desde entonces es su predilecto, con el que se siente más identificada. Glicina es rojo; es fuerza y energía.

Nunca imaginó que sería pintora, tampoco que actuaría en teatro, que bailarían tango o que contarían cuentos. La pintura es una parte importante de su vida, es un ámbito más en el que se expresa y le da mucha satisfacción y emoción todas sus creaciones. Según ella, la pintura es

²⁶ Op. cit., p. 144.

mágica. Una de las tantas cosas que la definen es el amor y la pasión que siente por todo lo que hace, desde la pintura hasta coserle una bata a su hijo en su nueva máquina de coser en sus ratos libres.

6.4 Linda

Linda es emprendedora, detallista y apasionada por todo lo que hace: la pintura, el dibujo, el tejido, el curso de italiano, la egiptología, la danza árabe y hablar, le encanta contar anécdotas. Tiene grabados en su memoria cada uno de sus dibujos y pinturas. Cada vez que habla de ellos, sus manos no pueden evitar hacer trazos invisibles en la superficie más cercana que encuentra o en el aire. Asocia personas con colores, a García Márquez lo retrató en negro y marrón. Siempre sintió curiosidad por la lingüística, por entender porque los sonidos se asocian a determinadas letras. Extraña ver, aun así, reconoce que ser ciega la hizo más libre al momento de crear. Escribió un libro de todo lo que atravesó desde que comenzó a perder la vista pero desde el punto de vista y las vivencias de sus perros: Nina y Palito.

Linda perdió la visión de manera definitiva hace cinco años. El proceso fue largo y plagado de incertidumbre. Primero fue un ojo, después de un tiempo el otro. Un día le parecía que al sol volvía a distinguir sombras y al poco tiempo se perdía de vuelta. Fueron muchas las mañanas que despertaba desesperada por verificar si seguía viendo aquellas sombras o de vuelta se habían ido. Fue una conjunción de diversos factores, algunos médicos y otros relacionados con momentos emocionales que estaba atravesando, los que le provocaron la pérdida de la vista. En los últimos tiempos de su madre, Linda vivió dedicada a ella, descuidando por completo su salud. Siempre fue diabética y con hipertensión arterial. Según ella, su diabetes es “emocional”, pese a que se cuida con las comidas, el estado anímico le influye aún más y su glicemia en esa época estaba cada vez más alta. En 2007 empezó a notar por las mañanas que veía borroso, pero al cabo de media hora se le iba yendo. Un control reveló que ya padecía de daños en la retina y comenzó con sesiones de láser por varios meses. Todo iba bien, lo borroso había desaparecido, sólo faltaba una pequeña intervención, pero era necesario esperar a que sus valores bajaran al mínimo. En esa espera perdió a su madre. Cuando parecía que estaba lista para la intervención, tuvo episodios serios de salud que llevaron a los médicos a descubrir que además tenía un fibroma en el útero, que era responsable de algunas de las complicaciones. Luego de la operación tuvo que tomar un anticoagulante, y notó que de a poco su vista empezaba a disminuir. El

remedio le causó hemorragias pequeñas en el ojo. Perdió el ojo derecho en agosto del 2008 y el izquierdo unos días después de la operación de útero, el 27 de octubre del 2009. Ese día se levantó y ya no veía nada. Recuerda con exactitud todas las fechas, su forma de contar las cosas se vuelve un rasgo esencial de su personalidad. Tras un tratamiento con burbuja de gas²⁷ en 2010 le permitió volver a ver sombras al sol, incluso hasta llegó a ver los carteles grandes de la calle y las luces, pero para fin de ese año todo desapareció una vez más. Tras removerle una catarata que se sumaba a la lista de problemas, Linda tuvo la ilusión de poder volver a ver, pero no fue así. No quedó en la oscuridad, su ceguera no es negra:

Es un color como un gris, que va del gris perla al gris, pero no un gris oscuro. Es como si fuera un día de niebla, el atardecer de una niebla bien espesa; así es. No es negro. Es un color como blanquecino a veces. Bueno si estoy al sol, por más que no lo veo, siento que me encandila. De pronto cuando hay mucho sol, yo veo como filamentos, como si fueran tiritas de papel de aluminio²⁸.

No solo tiene la presencia de este gris perla constantemente, sino que desde que se operó ve en uno de los ojos, al que llama “ojo egipcio”, algo muy particular. Dice que es como si fuera un caleidoscopio, con pedacitos chiquitos como un collage en el semicírculo de arriba, y en el de abajo, desfasado hacia un lado, ve como puntitos brillantes. En la línea central que separa ambos semicírculos es en el único lugar que ve negro, pero éste se va cambiando, por momentos aumenta y por otros se diluye. Según su oftalmólogo, todo esto se trata de refracciones de luz en la retina. La única razón por la que usa lentes es porque perdió los reflejos de los párpados. En una conversación con Linda puede suceder que uno se olvide que no ve, su mirada, por momentos, parece intacta.

Linda es escribana, pero debido a su nueva condición tuvo que retirarse. Al rato de conversar con ella, salta a la vista la pasión que siente por todo hace y ha hecho, en especial por su profesión. Es por esto que recuerda con una mezcla de angustia y dejo de rabia cuando la jubilaron, declarándola incapaz para ejercer cualquier actividad, cuando su único problema era la vista. Linda piensa hasta el día de hoy que en el trabajo que estaba, el cual no implicaba función

²⁷ La burbuja de gas es uno de los tratamientos que se realizan para recuperar la retina. Se introduce en el interior del ojo, de tal forma que el gas ejerce presión sobre la parte de la retina desprendida, ayudándola a volver a su lugar. También se conoce con el nombre de *retinopexia neumática*.

²⁸ Entrevista de Valentina Lambach a Linda Krudo. 29 de mayo del 2015. *Entrevista a Linda*. [inédita]. Ver anexo 10.1.3, p. 150.

notarial, solo tenía que usar el cerebro, el cual la ausencia de vista no daña. Hoy, esos tiempos parecen haber quedado atrás y Linda enfrenta el presente con una actitud optimista y llena de nuevas actividades que ella misma se impone.

Su hermano y sobrinos mellizos son su familia cercana. Cuando habla de ellos no puede evitar sonreír. A uno de ellos también le gusta la pintura y el dibujo, suele tomar sus materiales y cuando ella está dibujando él interrumpe con los marcadores. El otro dice que los dibujos de su tía son para adivinar. Su hermano, unos años menor, fue quien la acompañó incondicionalmente, por momentos de formas particulares, que Linda no compartía, pero siempre a su lado. En los primeros años luego de haber perdido la vista, su hermano la llevaba a todos lados, le dejaba la comida preparada en platos, la acompañaba a buscar la insulina, a la rehabilitación. Hoy en día, ya casi ni sabe los horarios de Linda.

El cambio que generó en su vida el quedar ciega fue abismal. Antes de perderla por completo, la incertidumbre se adueñó de su vida. Algunos médicos le decían que era transitorio pero ella no estaba teniendo mejorías. En un momento pensó que estaba volviéndose loca. De noche, cuando le venían estos episodios de pánico al no poder ver claramente solía colgar camisas blancas, una arriba de la otra, en la puerta del placar para así tener la referencia de la mancha blanca en estos momentos y quedarse un poco más tranquila al poder distinguirla. Luego de perder su trabajo se aferró al taller de pintura, necesitaba actividades que realizar, intereses que desarrollar y temas sobre los que hablar. Se propuso aprender y ser capaz de pintar y dibujar siendo ciega; lo logró. Ahora, piensa que el mayor cambio que ha tenido su vida es que se toma las cosas de forma diferente, hoy decide priorizar más su espacio y su tiempo.

Al comienzo de este año decidió que era momento de salir e integrarse a cursos con personas videntes. Así fue que retomó un curso de *reiki*, se inscribió en un curso de panadería para diabéticos, en otro de tejido donde trabaja con agujas bien gruesas para sentir la lana, de italiano y en uno de danza árabe. También se animó a materializar otra de sus grandes pasiones y está realizando un curso de Egiptología. Pese a que las clases se presentan en gran parte en diapositivas, Linda recibe las descripciones por parte del profesor que sumado a sus recuerdos le permiten ubicarse perfecto en el tema. Toda la independencia que no tuvo en sus primeros años de ceguera la tiene ahora. No tiene pareja y de algunas de sus amigas escribanas se distanció por todo lo sucedido, por lo que va sola a todos lados. Los porteros, guardias, cuida coches se vuelven sus guías siempre que el hermano la deja en algún lugar. Disfruta mucho de los shows

musicales, y resulta lógico ya que el oído es el sentido que toma todo el protagonismo, o al menos el más importante en estas instancias.

Para Linda, la ceguera fue un accidente en su vida, ella no dice que es ciega sino que está ciega. Aún tiene esperanza que en un futuro, por los avances de la tecnología, volver a ver algo, no de la misma forma, pero algo. En su caso, a diferencia de sus compañeras, no se trata de si existe algo que extrañe ver, sino que Linda extraña todo.

Previo al taller Linda no había tenido ningún vínculo con la pintura, pero sí con el dibujo. Su padre fue quien le enseñó y la motivó a dibujar de niña. Solía agarrar los almanaques viejos que su padre descolgaba a fin de año y dibujar del lado de atrás copiando los paisajes de los distintos meses. De a poco, entre la facultad y el trabajo, fue dejando a un lado la costumbre. Su último dibujo cuando aún veía fue un retrato de su hermano a partir de la foto de la cédula. Siempre fue perfeccionista, la copia o el calco le daban más seguridad.

En el Centro Cachón le dieron a elegir entre dos talleres, pintura o teatro. Todas sus compañeras eligieron teatro, pero Linda no estaba interesada en ninguno, y en prácticamente nada por esos tiempos. Terminó eligiendo por descarte, el teatro no era lo suyo. No creía que fuera posible, conocer las pinturas por la textura y el aroma le parecía un poco loco.

Rojo, azul, amarillo y negro. Linda recuerda con precisión la primera paleta de colores que Marcela les dio en su primer encuentro. En un principio, no era capaz de diferenciar los aromas, tal vez porque no estaba dispuesta a aceptar que esto podía ser posible. El único que identificó fue el negro por su aroma a humo penetrante. El escepticismo se empezó a ir poco a poco. Después de oler, Linda comenzó a tocar. Al contrario de lo que pensaba, la pintura la sintió suave, fluida y fría, muy fría. Nunca antes había pintado así, con los dedos. La experiencia cada vez implicaba más sentidos, primero el olfato, ahora el tacto. Luego de experimentar con los colores, Linda realizó su primera obra: una flor de hibisco. La describe con sus manos mientras habla, algo que le resulta inevitable cada vez que se refiere sus obras. La flor la hizo de un color que mezclaba el rojo y el amarillo. Cuando Rogelio le dijo que le había quedado muy bien, Linda se entusiasmó y pensó en tomarlo en serio. Para ella, la opinión de quien ve sus obras es muy importante, en especial cuando se trata de sus dibujos, a los cuales no puede acceder por la textura sino que simplemente se queda con la imagen mental que visualizó al hacerlo, es decir, con como ella cree que le quedó. Las pinturas las toca, pero los dibujos tienen trazos prácticamente sin relieve y hechos con pasteles oleosos que pueden borrarse al tocarlos. Esto fue

la primera clase de pintura que tomó, en dos horas ya estaba pidiendo mezcla de colores porque los básicos no bastaban, su actitud ya había comenzado a cambiar.

Luego de este primer encuentro, Linda no pudo asistir más a las clases de pintura porque todos los martes, día del taller, anunciaban alerta naranja. Al no ver, sus oídos se vuelven sus ojos y el viento fuerte la desestabiliza, la aturde. Más adelante Rogelio la contactó para invitarla a participar de un nuevo taller que iban a realizar fuera del Cachón. Dudó un poco pero Linda aceptó. Hoy se encuentra en su tercer año de curso, con dos exhibiciones y más de una obra vendida.

La memoria es “todo” para ella al momento de crear. Es su recurso principal, le permite visualizar formas, espacios y composiciones que de lo contrario no tendría acceso, o al menos, de la forma que las conoce. Paradójicamente, Linda también considera la memoria visual que tiene como una limitante, ya que el recuerdo es justamente el recuerdo mismo de que alguna vez vio, y todas esas imágenes que están en su mente la hacen desear aún más poder volver a verlas. Hay veces que siente ruidos y se gira para ver qué sucede, al no poder hacerlo se siente limitada. Al igual que le sucede cuando se ve obligada a conocer todo mediante el tacto: “me desespera el hecho de que solo tocando puedo ver”²⁹. Tal vez su percepción aún está en la transición y no se acostumbra a la ausencia de la vista.

Sus dibujos donde hay personas ilustradas llamaron la atención de una docente del Instituto de Ciegos quien le dijo que el recuerdo de la figura humana es lo primero que se pierde. Linda no lo ha hecho aún, y no parece que vaya a hacerlo por largo tiempo. Para ella, el dibujar y pintar, además de un espacio para expresarse artísticamente, también es un ámbito para ejercitar su memoria.

Soñé con unas acelgas tan verdes pero tan verdes, tan frescas. Me acuerdo que es como que las viera y las pudiera tocar. Me llamó la atención, porque digo, como puede la memoria registrarte y mantenerte un color así tan vívido. Espero no perderlo³⁰.

Antes de comenzar a crear, Linda visualiza lo que quiere hacer y hasta no tenerlo claro en su mente no comienza. A partir de esta primera visualización, sumado a los comentarios de quien lo ve, por lo general de Rogelio y Marcela, más la información que obtiene cuando utiliza el

²⁹ Op. cit., p. 155.

³⁰ Op. cit.

tacto, construye una percepción final de la pintura que realizó. Pese a que le preocupa el resultado final en términos estéticos, Linda reconoce que aunque no llegue a la perfección, que es lo que suele ocurrir, lo que le importa es transmitir en sus creaciones sentimientos y distintas formas de expresarse en la hoja.

Los primeros meses experimentó con la pintura y le gustaba mucho, pero sintió ganas de retomar el dibujo y se animó a probar. Debió cambiar la técnica, porque el trazo con los dedos es muy grueso y no le permitía hacer la figura humana que tanto deseaba. Un día llevó al taller un borrador de un dibujo al que llamó *Sr. Frío*. Con fibra dibujó un hombre con las manos en los bolsillos, envuelto en una bufanda. Los docentes quedaron sorprendidos, y Linda comenzó a dibujar. Contrariamente a lo que cualquiera pensaría, dibujando siente más libertad que pintando, por el hecho de que puede seguir el trazo sin que se le acabe la pintura y, por ende, sin perderse. Prefiere la fluidez de los lápices a base de óleo con los que dibuja. Esta elección refleja rasgos de su forma de ser, es una persona detallista, perfeccionista, que no se permite la desprolijidad que la pintura pueda generar.

Está intentando conjugar sus dos pasiones, el dibujo y la pintura, probando de utilizar el pincel para dibujar y así también hacer uso de la pintura sensorial. Las manos le sientan cómodas solo para hacer determinadas cosas, creaciones que requieran un trazo no tan delicado, como es el caso de un volcán en erupción visto desde un punto de vista cenital que hizo hace algún tiempo. Hizo la lava, la boca del volcán y el humo, todo con mucha textura, por lo que después podía ubicar por su cuenta lo que había pintado. En este caso se inspiró en un deseo, una imagen soñada que siempre tuvo dando vueltas: ver un volcán haciendo erupción desde arriba, pero en otros casos su inspiración nace de historias, de mitologías o de recuerdos, como fue el caso de *Los cardenales*. Linda quiso pintar una imagen que retenía de su juventud cuando en su casa se posaban pájaros en un cable grueso que se veía en la ventana, y combinarlo con la pasión de su padre por los cardenales. Fue una pintura muy especial para ella, no solo porque la hizo pensando en su padre, sino también porque fue la primera que vendió.

Es cierto que a Linda le preocupa mucho la técnica, pero sus creaciones son mucho más que eso. En una obra reciente le interesó integrar diferentes texturas y materiales para dar la ilusión de movimiento. Utilizó flores tejidas en crochet de distintos colores y las colocó de tal forma que imitarán el movimiento del cuerpo al bailar danza árabe. Luego utilizó arena teñida de negro para reforzar la sensación de movimiento. Es difícil que simplemente viendo esta obra uno

pueda deducir que se trata del movimiento de esta danza, sin embargo, lo interesante es su afán por integrar diversas dimensiones en una sola, la de la hoja.

Mantiene una estrecha relación con los colores y ésta se prolonga más allá del taller. Siempre fue muy observadora, no es común que alguien observe los distintos tonos del mar como ella solía hacerlo. Linda lo atribuye a su condición de escribana, de meticulosa, al menos eso le han dicho, sin embargo, más allá de eso, es un rasgo de su personalidad. En un rato de conversación hizo varias veces referencia a los colores, asociándolos a personas o a recuerdos. Eso es algo que aparentemente siempre estuvo en ella, mucho antes de perder la vista, y ahora esa característica de tener tan presentes los colores en su cabeza le ayuda a expresarse.

Sus colores favoritos son el azul y el verde. Últimamente se ha sumado el color ocre a sus predilectos. El azul lo asocia al mar, su paisaje favorito, y también al cielo, pero explica que no se trata del cielo bien celeste, sino que le gusta el cielo más oscuro, el que no responde a un día soleado bien claro. Es un azul que hace contrastar las nubes blancas. Le parece extraño su gusto por el cielo, en otros tiempos lo compartía. Recuerda que con su madre solían sentarse en la hamaca del jardín a mirar las nubes pasar, y enseguida parece entender. Lo siguió haciendo mucho tiempo por su cuenta, le encantaba caminar por la rambla viendo el mar.

Me gustaba también cuando volvía de la playa, que tenía que tomar el 195 en la terminal, mirar el mar y ver los distintos colores, como se metía una lengua de un color más verdoso en todo el azul que veías, más allá un poquito más amarronado. Era precioso de ver.³¹

Evidentemente, el azul, el mar y el cielo son especiales para Linda, le remiten a otra época de su vida, a un pasatiempo con su madre, a un momento de soledad, a un contraste. Un color puede invocar mucho más que una imagen, y la vista ya no tiene participación, las asociaciones ya están hechas y sin duda tuvieron influencia en la pintura que realizó del mar. Ahora ya no lo ve, pero sí lo siente, así describe su relación presente con él. Las experiencias de pintura al aire libre le resultaron muy gratificantes y diferentes a lo que vive en el taller.

Cuando estás ahí sentís la arena en los pies, sentís el viento, sentís el sol que te da en la cara, sentís el ruidito del agua cuando está golpeando contra las rocas, sentís el olor del mar, sentís el ladrido de los perros, sentís el ruido de la gente, sentís a Margot que dice “ah yo quiero poner tal cosa”, sentís a Glicina

³¹ Op. cit., p. 159.

que dice “no, pero yo quiero hacer este movimiento”, o sea interactúas de otra forma. Sentís mucha cosa, es como diferente, estás ahí, metida dentro. A mí me gustó más.³²

En la visita al Parque Rivera, al a recorrer el lugar antes de pintar, sintió que había ingresado a una especie de cripta, así lo describió. Recuerda el rozar de las hojas y momentos de silencio y ruido de las copas de los árboles, acompañado de suave brisa. También escuchaba a los pájaros pero muy a lo lejos. Esa tarde, Linda no percibió el calor del sol, lo cual explica que, a diferencia de sus compañeras, no lo haya pintado. En su pintura se ve varios árboles ubicados de tal manera que generan un efecto de profundidad. En el suelo, y siguiendo el camino creado por los árboles, abundan las hojas. La calidez del sol está ausente, parece indicar que se trataba de una tarde fría o un lugar donde el sol no llegaba, tal vez sólo a la parte superior de las tupidas copas de los árboles. Para los troncos usó marrón y luego lo mezcló con ocre y verde para hacer la hojarasca del suelo. Su intención era lograr una apariencia de hojas con palitos porque fue lo que sintió al pisar. Para la copa de los árboles más baja utilizó un “verde profundo”, y otro más claro para la parte de arriba donde sí le estaría llegando un poco de luz del sol. Pese a que sí había un lago allí, Linda no lo percibió, por lo que hizo un agua bien lisa, sin movimiento, con toda la hojarasca rodeándolo. A un costado, cuenta que quiso hacer una mancha blanca sugiriendo los gansos que escuchaba a lo lejos. Linda tocaba la textura del árbol del parque y la de su pintura y no sentía lo mismo, no estaba conforme, por lo que el docente le propuso continuar trabajando la textura en el taller. Con un peine cargado de pintura en sus dientes y arrastrado con fuerza sobre el tronco, se logró la textura que había tocado en el parque³³.

No caben dudas que las obras de Linda expresan su personalidad, desde la forma de hacerlas, siendo cuidadosa de la técnica y la prolijidad, hasta las temáticas que elige. Según ella, la creatividad que antes aplicaba a juntar conocimientos jurídicos y leyes, ahora la aplica a la creación artística. Se ha tomado esta actividad como un nuevo camino en su vida, se siente feliz de poder expresarse. Jamás pensó que volvería a dibujar y menos aún sin poder ver, sin embargo cada vez encuentra que la ceguera tiene menos límites. Ya no puede corregir como antes cuando pintaba detrás de los almanaques, dibuja como le nace del pensamiento y la mano, y pese a que el perfeccionamiento técnico ocupa un lugar importante en su proceso de creación, al final del día, lo que le interesa más le interesa es que la pintura o el dibujo sean fieles a lo que sintió al momento de hacerlo.

³² Op. cit.

³³ Ver Anexo 10.2. Imágenes de obras. *Parque rivera* (Linda Krudo), p. 187.

7. La investigación

7.1 Modalidad cualitativa

En el abordaje metodológico es necesario distinguir dos niveles: la modalidad de la investigación en sí misma y la modalidad para la realización del documental, la cual ya fue desarrollada previamente y se trata del cine ensayo. Ambos niveles estarán inevitablemente relacionados, ya que la forma y las técnicas para conocer el objeto de estudio no pueden alejarse de la forma con la que la que este pretende representarse, en especial, teniendo en cuenta que estas formas provienen de la visión de una misma persona.

El documental tiene como objeto la percepción de tres pintoras ciegas a través el vínculo que tienen con la pintura. Dicho objeto será abordado desde tres áreas o niveles que intentan contemplar instancias distintas de la percepción: lo que ellas describen al relacionarse con el entorno o con algo en particular, el proceso de creación a partir de eso, y lo que finalmente resulta en el papel, es decir, la pintura terminada. Con estos fines, la investigación utilizará técnicas que permitan ingresar en estas dimensiones, y acceder a algo tan complejo, delicado y difícil de capturar en palabras, como lo es la percepción. Por esta razón, la metodología apropiada será, sin duda, de índole cualitativa. Taylor y Bogdan (1987) plantean que este tipo de metodología se refiere a:

La investigación que produce datos descriptivos: las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable. La metodología cualitativa, a semejanza de la metodología cuantitativa, consiste en más que en un conjunto de técnicas para recoger datos. Es un modo de encarar el mundo empírico. (p.20)

El documental no tiene como fin imponer una verdad única, es decir, una única forma admisible de percibir, ni tampoco desmerecer ninguna, en su lugar, se plantea aceptar y dar a conocer la existencia de diversas formas de percibir y entender el mundo. Se trata de enfatizar la pluralidad de puntos de vista, de formas de pensar y sentir.

Una cualidad de este tipo de investigación que se ajusta a los intereses de este proyecto es que presenta un diseño de investigación que se mantiene flexible durante todo el proceso, a diferencia de la metodología cuantitativa, en la cual el diseño es especialmente rígido. En este sentido, la esencia de la investigación cualitativa se asemeja a un aspecto que plantea el cine

ensayo, y que refiere a la ausencia de un método único y la construcción de uno propio que se adecue a lo que se quiere representar. En relación a este punto, Taylor y Bogdan plantean que “el científico social cualitativo es alentado a crear su propio método. Se siguen lineamientos orientadores, pero no reglas. Los métodos sirven al investigador, nunca es el investigador esclavo de un procedimiento” (Op. Cit., p. 23).

La idea primera del documental siempre giró en torno a la percepción, a los mundos sin imágenes y, por ende, al mundo de personas ciegas. No obstante, el tema fue evolucionando y mutando, por un lado, a medida que indagaba el material bibliográfico que me orientaba en ciertas direcciones y también desorientaba en otras, y por otro lado, fue esencialmente cuando ingresé a la fase de campo, aquella en la cual me puse en contacto con personas ciegas, cuando el tema cobró mayor fuerza y se afianzó en sus objetivos. La primera etapa de la investigación refleja claramente la flexibilidad antes comentada, propia de la metodología cualitativa, que por la naturaleza de su objeto, le es imposible ajustarse a parámetros preestablecidos. En esta primera etapa, en la que me dispuse a conocer a personas ciegas, me encontré con Patricia, con quien llevé a cabo dos encuentros, y pese a que me percaté que no era la indicada para ser el objeto de mi proyecto, la experiencia fue de gran valor y me aportó en otros sentidos. A lo largo del proceso me encontré con situaciones de este tipo, que no se ven explícitamente reflejadas en el proyecto, pero que su aporte atraviesa los contenidos.

7.2 Selección de la muestra: ¿por qué tres pintoras?

Previo a la descripción de las técnicas a utilizar, es pertinente justificar la elección de la muestra, ya que esta fue una de las primeras decisiones que tuve que tomar. Las elecciones muestrales forman parte de la fase que los autores llaman diseño de la investigación, la etapa previa a la fase de campo. Desde el origen de la idea siempre estuvo presente el deseo por encontrar a personas ciegas que tuvieran vínculo con alguna forma de arte. Era relevante la presencia de arte en la vida de la persona, ya que consideraba que sería una interesante forma de apreciar, de una manera que no fuera únicamente el lenguaje verbal, la percepción. El hallazgo de estas tres mujeres ciegas que se dedican a la pintura, hace dos años, superó mis expectativas, enriqueció y alteró el rumbo de la investigación. Podría haber sido cualquier forma de arte, pero el hecho de que sea la pintura lo hizo aún más interesante debido a la esencia de la misma; se

trata de un arte visual que ha acompañado la evolución de la sociedad desde siempre, planteándose la paradoja que personas ciegas lo lleven a cabo.

La razón por la que el objeto está constituido por tres mujeres se debe a que, una vez realizada una primera entrevista en conjunto, pude apreciar que, pese a rasgos en común, las tres tienen personalidades muy distintas, y por ende, también estilos y recursos que utilizan al momentos de crear sus obras. Las diferentes condiciones y motivos por los que perdieron la visión hace que actualmente cada una tenga una memoria visual muy diferente, lo cual también las distingue al momento de pintar y vincularse. En este sentido, la diversidad de la muestra permite construir y conocer un espectro más amplio de esta forma distinta de percepción, nutrido por diversas subjetividades, y dejando entrever que pese a que comparten la condición de ceguera, cada una es única en la forma de interpretar lo que las rodea y expresarse.

7.3 Mi lugar como investigadora

En cuanto a mi experiencia, uno de los desafíos fue ingresar a un *escenario*, término que utilizan los autores en el marco teórico de la investigación, desconocido, que me era totalmente ajeno debido a la naturaleza de mi percepción. Pese a que no soy ciega ni conocía hasta este momento a nadie ciego, en el transcurso del proyecto fui tomando cada vez más consciencia de aspectos que también me implican a mí, persona vidente, que utilizo el resto de mis sentidos al igual que ellas, aunque no de la misma forma. Sin embargo, en un comienzo me encontré en una situación desconocida al acercarme no solo a un tema inexistente en mi vida cotidiana, sino que a personas nuevas, a quienes les planteé mi interés por desarrollar un proyecto sobre ellas y su forma de percibir. En relación a esto, me interesa comentar brevemente el vínculo que desarrollé gradualmente con Glicina, Linda y Margot. En un primer momento, creí prudente dosificar la información que les brindaría sobre el proyecto. Por un lado, por una cuestión de falta de confianza y por no saber cómo podrían tomárselo y, en segundo lugar, debido a que el tema mismo estaba en constante mutación. Mi primer encuentro con ellas fue en su segunda exhibición, donde antes que nada pude conocer sus obras y luego conversé muy brevemente con cada una de ellas, con el fin de presentarme y mostrar mi interés por un segundo encuentro. La actitud de las tres fue de total disposición y cierto entusiasmo. Unos días después, pude concretar la primera entrevista conjunta y fue en ese momento que decidí que quería que ellas tres fueran

las protagonistas de mi proyecto. En relación a la dosificación de información, a raíz de lo que surge la narración del primer encuentro, en el mismo, les expresé mi deseo de seguir vinculada con ellas y les comenté a grandes rasgos el proyecto que quería realizar. Las tres se mostraron interesadas en colaborar y formar parte y, afortunadamente, así fue.

Me resulta inevitable no mencionar a Marcela Cozzo, ingeniera química creadora de la pintura sensorial y docente del taller, en relación al proceso de investigación y de vinculación con las pintoras, ya que en un comienzo ella fue la intermediaria, la que facilitó mi llegada a ellas. De alguna manera, pienso que su aprobación fue fundamental para que las tres pintoras me recibieran de la forma que lo hicieron al momento de presentarme, especialmente por la confianza que tienen en ella, y que puede apreciar a partir de las entrevistas y la visita al taller. Fue con Marcela con quien tuve el primer contacto luego de conocer la existencia del taller “Una forma de ver” por un artículo de un año antes en la web. Primero un mail, luego una llamada en la que se charló de muchos temas vinculados a las pintoras, a la pintura y a su trabajo, fueron el primer paso. Luego, me invitó a la exhibición para conocer a las artistas personalmente. Tanto este primer contacto como la programación de la entrevista grupal fueron facilitados por Marcela, sin embargo, más adelante, sería ella la que en cierta forma me significaría un obstáculo en la investigación. Al momento de visitar el taller, Marcela me pedía que espere a que se organicen con el trabajo del año que estaba comenzando, y tuve que aguardar a que ella me permitiera ir, lo cual me hubiese gustado hacer antes. En estos momentos el control se pierde, pero es necesario mantener la calma, adaptarse a las condiciones y cuidar los vínculos.

El investigador debe negociar el acceso, gradualmente obtiene confianza y lentamente recoge datos que sólo a veces se adecuan a sus intereses. No es poco frecuente que los investigadores “pedaleen en el aire” durante semanas, incluso meses, tratando de abrirse paso hacia un escenario. (Taylor y Bogdan, 1987, p. 36)

Más adelante, su rol no sería tan imprescindible ya que una vez que había logrado el contacto con las pintoras, y un buen vínculo, las tres accedieron a entrevistas individuales. No puedo considerar a Marcela solo como un intermediario, ya que su rol trasciende del de simple docente o inventora de pinturas especiales, ella forma parte de lo que las pintoras son hoy en día y del trabajo que hacen semanalmente. Por ende, pese a que no es la intención de este

documental enfatizar en su persona ni en la de Rogelio, el otro docente, considero importante mencionarlos, ya que su aporte es significativo para el desarrollo creativo de las protagonistas.

Pese a que en esta instancia metodológica se está describiendo el proceso y estilo de investigación, me interesa resaltar que muchos aspectos de los mencionados no fueron realizados de forma consciente en su momento, es decir, la necesidad de lograr la confianza de la docente no fue una meta estipulada, sino algo que ocurrió naturalmente, así como también con las pintoras.

La naturaleza de la investigación y los objetivos que este pretende llevar al investigador a adoptar una actitud diferente a la que tendría en una de índole cuantitativo. De hecho, Taylor y Bogdan (1987) plantean que los investigadores cualitativos son naturalistas, y esto se ve reflejado en las técnicas y en la forma de interactuar con las personas, en este caso con las pintoras. Las técnicas que permitirán conocer y apreciar lo más de cerca posible la percepción de las pintoras serán la observación participante y la entrevista en profundidad.

7.4 Observación participante

Miguel S. Valles (1997), en *Técnicas cualitativas de investigación social*, se refiere a la observación participante como una técnica de esencia naturalista, debido a que implica ser testigo en el lugar cotidiano de la acción tratando de no intervenir ni manipularla; “tiene la ventaja de meter al observador en la complejidad fenomenológica del mundo, donde puede ser testigo de las conexiones, correlaciones y causas tal y como se desenvuelven (p.148).

Fiel al tipo de investigación, esta técnica también es flexible, susceptible a cambios según lo observado, no establece conceptos establecidos a priori. El investigador se plantea interrogantes antes de ingresar al campo, en la etapa de diseño, pero no las mantiene rígidas, pueden variar dependiendo el escenario o la actitud de los actores sociales.

En este caso, es pertinente la observación participante ya que permitió tomar datos de los personajes en sus situaciones cotidianas: la manera en la que se desenvuelven en el taller de pintura esencialmente, cómo interactúan entre ellas, con el papel, con la pintura sensorial, y especialmente observar cómo es el proceso de creación. Por otro lado, dado que se trata de una actividad artística que requiere mucha concentración, resultó incluso hasta necesario, mantenerse en una actitud no intrusiva, en lo que refiere a realizar preguntas, en el momento de la pintura.

En el taller, mi objetivo fue no perturbar la dinámica de una sesión normal con el fin de poder observarlas desenvolverse de manera natural y no afectar su comportamiento accediendo a realizar otro tipo de actividades por mi presencia allí. La toma de datos en el taller se llevó a cabo con una cámara que también registró el sonido, lo cual fue previamente consultado con los docentes y las pintoras. En los hechos, esta actitud de observación y participación pasiva se alternó con momentos en los que dialogaba con las pintoras, preguntándoles qué estaban haciendo y, en algunos casos, haciéndoles saber mi presencia allí. Su condición de ciegas podría dar a pensar que adoptar una actitud menos intrusiva podría hacerse de forma más sencilla, no obstante, ellas se percataban de que había alguien cerca y preguntaban. Cuando ellas no preguntaban quién estaba allí, en algunas oportunidades, espontáneamente les hacía saber de mi presencia y que las estaba filmando, con el fin de construir un vínculo honesto. Ninguna de ellas parecía sentirse incómoda ni afectada por la presencia de la cámara. Resulta curioso, ya que normalmente, una persona vidente, al notar que está siendo registrada, podría cambiar en algún sentido su actitud. En esta instancia, así como también en las entrevistas en menor medida, fue de gran relevancia en la toma de datos el registro de lo que Taylor y Bogdan llaman “detalles accesorios del diálogo”. Se trata de los “los gestos, las comunicaciones no verbales, el tono de la voz y la velocidad de las personas ayudan a interpretar el significado de sus palabras” (1987, p. 88), como ser la formas de moverse en el espacio, de enfrentarse a la hoja, de esperar mientras los docentes atendían a otra compañera, de llevar el tarro de pintura a la nariz, de mover el pincel, entre muchos otros. Mi mirada estaba atenta a todos los detalles.

La observación se vuelve imprescindible, no alcanza con el relato de las protagonistas, es necesario presenciar los momentos de creación, y de forma ideal, de percepción de aquello que pintarán. Sin embargo, se produce uno de los límites de la técnica planteados por Valles, cuando “lo indagado no es observable directamente” (1997). Por este motivo es necesario complementar con otra técnica cualitativa.

7.5 Entrevista en profundidad

La entrevista en profundidad es imprescindible para conocer a fondo a los personajes, y llegar a dialogar de aspectos más delicados o difíciles de expresar, como ser sensaciones, recuerdos o imágenes mentales.

La entrevista en profundidad es un constructo comunicativo y no un simple registro de discursos que ‘hablan al sujeto’. Los discursos no son así preexistentes de una manera absoluta a la operación de toma que sería la entrevista, sino que constituyen un marco social de la situación de la entrevista. (Alonso, 1994 citado en Valles, 1997, p. 195)

En primer lugar se realizó una entrevista grupal donde pudieron apreciarse cualidades generales de cada una y diferencias que resultaron más evidentes al contrastarse sus testimonios. La razón por la cual fue grupal se debió a que, ya que se trataba de un primer acercamiento, ellas se sentían más cómodas de esa manera. Luego, mediante encuentros de forma individual con cada una, el interés fue profundizar más en su biografía, personalidad, opiniones sobre temas relacionados a su percepción y estilos de pintura. En cuanto a la toma de datos, las entrevistas fueron registradas con un grabador.

Coherente con el estilo del resto de la investigación, las diferentes entrevistas fueron llevadas a cabo con naturalidad y de tal forma que pretenden simular una conversación, en la cual el investigador asume el rol de guía con una serie de preguntas para orientar la conversación hacia determinados temas; “el entrevistado debe percibirla (la entrevista) como una conversación, sin que se dé cuenta de la estructura de la interrogación, el orden de las preguntas, o los objetivos del entrevistador” (Caplow, 1956 citado en Valles, 1997, p.179) Algunas preguntas son previamente pensadas, a partir del primer encuentro y de conceptos que se quieren profundizar y llegar a conocer, mientras que otras surgen en el curso de la entrevista, así como también nuevos temas de interés. Es la llamada “entrevista basada en un guión” por Valles, quien resalta la libertad del entrevistador por formular nuevas preguntas en el transcurso de la misma. Fue complejo, por momentos, formular preguntas que logren acceder a aspectos de su percepción, tratándose de un fenómeno intangible y tan cotidiano. Sucede con este tema que, como lo planteaba una de las pintoras al ser preguntada por sus sentidos, que son cosas que suceden de forma inconsciente. Aun cuando es posible dilucidarlas, le sigue la complejidad de verbalizarlo. En este sentido, las preguntas buscaron no ser directas, sino traer a colación, de forma sutil y progresiva, el tema de la percepción, de cómo se vinculan con las cosas, como cuales son las cosas que las inspiran a pintar, entre otras. Fue mayormente a través de anécdotas de procesos de creación de distintas pinturas, mediante mínimos detalles o relacionando características de su personalidad, que logré acceder a conocer un poco sobre su forma de

percibir, dejando atrás el conocimiento superficial y simplista de que perciben sin el sentido de la vista.

Estas entrevistas se llevaron a cabo con varios días de diferencia para poder procesar la información de cada una, no solo transcribirla, sino poder tomarme el tiempo de interpretar indicios de su forma de ser, interpretar cada encuentro y escribir sobre cada una. Ningún encuentro fue igual a otro, los tres fueron bien diferentes, y la duración varió entre las dos y cuatro horas. En relación a lo interpretado luego de cada entrevista, es en este momento donde la subjetividad y la mirada personal se hacen más presentes. Probablemente, otro entrevistador hubiese observado, relacionado y prestado atención a otras cosas, y la interpretación de la percepción de la pintora sería diferente.

Cada investigador realiza una entrevista diferente según su cultura, sensibilidad y conocimiento particular del tema y, lo que es más importante, según sea el contexto espacial, temporal o social en el que se está llevando a cabo de una manera efectiva. (Alonso, 1994 citado en Valles p. 195)

Por último, se realizó una entrevista a Marcela Cozzo y Rogelio Osorio, pintor y docente del taller. Se realizó a los dos en conjunto debido a que el fin no era profundizar en sus personalidades y experiencias perceptivas, sino que obtener un punto de vista distinto sobre las pintoras, y conocer más sobre la base conceptual de la propuesta del taller. Al obtener otros testimonios, pude comparar experiencias que ellas me habían contado con miradas distintas. La entrevista se llevó a cabo en el taller, luego que las pintoras se habían retirado, y se prolongó por una hora y media.

8. Tratamiento

8.1 Notas de dirección

Regla 8 de Victor Kossakovsky³⁴: La historia es importante en el documental, pero la percepción es aun más importante. Primero piensa que es lo que los espectadores sentirán al ver tus tomas. Luego, forma una estructura dramática de tu película usando los cambios de sensaciones.³⁵

8.1.1 La enunciación se vuelve enunciado.

El documental busca representar visualmente distintas formas de percepción que no utilizan el sentido de la vista, interpelando al espectador a experimentar una forma de percibir ajena a la que está acostumbrado, una experiencia sensorial incentivada y basada en la imagen. Por esta razón, encuentro esencial que la enunciación y el enunciado se vuelvan una sola cosa indivisible; no pueden concebirse de forma separada, por lo que resulta imprescindible describir y justificar el tratamiento y la forma elegida para representar la percepción de las tres pintoras. Se encuentran puntos en común en el modo de representar y construir las diferentes percepciones, y por ende, a las diferentes pintoras, ya que son sus formas de percibir lo que esencialmente las define en la película, y no su apariencia, ni siquiera su nombre. No obstante, aun así, se proponen tres formas distintas que corresponden solo y especialmente a cada una de ellas, y que serán comentadas en profundidad más adelante.

Previo a profundizar en aspectos del tratamiento general y, luego específicamente de cada una, es pertinente comentar la estructura que se presenta en el documental, para así comprender mejor la utilización de los diferentes dispositivos de representación. No por catalogarse como cine ensayo implica necesariamente que carezca de toda estructura narrativa, sino que, en este caso, se plantean con claridad distintos momentos tanto formales como referentes a la narración, que como se mencionó, ambos coinciden.

La introducción, el fragmento previo al título, debe ser considerado como un primer momento en la estructura, ya que sutilmente pretende plantear una primera transición de una

³⁴ Victor Kossakovsky ha enumerado en distintas ocasiones lo que él considera las “10 reglas para filmar”.

³⁵ Kossakovsky, Victor. (2006, noviembre 27). *2006 Masterclass Victor Kossakovsky*. International Documental Film Festival Amsterdam. [Video]. Recuperado de: <https://www.idfa.nl/industry/tags/event.aspx?id=C06858F9-DC7B-418B-83A0-47F173ECBE81>

forma de percibir, en este caso de ver, hacia otra diferente. Dicha transición coincide intencionalmente con la llegada de las tres pintoras al taller, planteándose que de ahora en más, ya no se verá como antes, sino que es el inicio de una experiencia visual diferente. Es un primer paso para acercarnos hacia la percepción de las pintoras, y se concentra en este primer momento de la película que también introduce el elemento material que hará posible acceder, en gran medida, a conocer más sobre su percepción: la pintura, aquella que hará visible lo invisible, lo inaccesible a simple vista.

Luego, se pueden distinguir tres grandes momentos durante el transcurso del guión. En un comienzo, la acción se desarrolla en el taller de pintura y es cuando se da la presentación de los personajes, del lugar y de la actividad que allí realizan, como también se muestra la existencia de dos docentes. El segundo momento, el cual constituye casi toda la película, y a través del cual se observa el arco de transformación de los personajes, sucede cuando se produce la divergencia en tres espacios, donde cada pintora desarrolla una pintura diferente en relación a su experiencia con el entorno. Es en este momento, cuando me permito experimentar con la representación de sus tres formas de percibir diferente y, por ende, también de ser y expresarse. Al terminar las obras, se produce progresivamente, mediante recursos del montaje, la convergencia de las tres formas y experiencias en una sola y, nuevamente se vuelve a la instancia del taller. Todo parece restablecerse, al menos a como se había conocido en el comienzo, lo cual será detallado a continuación cuando se profundice en el tratamiento formal.

El momento central, cuando las pintoras se encuentran en sus espacios creando cada una sus pinturas y dibujo, puede tener una doble interpretación. Por un lado, basándome en las experiencias de creación al aire libre, donde las pintoras perciben e inmediatamente expresan en la hoja, estos momentos pueden ser considerados de esta manera, salidas del taller. No obstante, otra interpretación, que no es en absoluto excluyente de la anterior, sino que pueden coexistir, sugiere que las pintoras siempre estuvieron en el taller, enfatizándose la dimensión interior a la que se accede en estos momentos de creación donde se explora y experimenta. Se trata de verdaderos viajes sensoriales, de momentos claves donde, tanto la enunciación como el enunciado, nos permiten adentrarnos en sus formas de percibir.

Pese a que las tres formas de percibir, y por ende ellas mismas, son representadas de forma única y diferente durante la mayor parte de la película, de todos modos comparten el hecho de que son todas enunciadas como “ausentes” y fragmentadas. No es posible conocer la

cara de ninguna de las tres, ni su apariencia física de forma nítida en general, únicamente sus manos, brazos y algunas partes concretas del cuerpo. Esta decisión formal responde a mi intención de interpelar al espectador a ubicarse en una forma de percepción ajena a la que está habituado. En un comienzo, pretendo incomodarlo al impedirle tener acceso visual completo a las pintoras, y luego, con el transcurso de la película, lograr que esa incomodidad comience a disminuir y que quien mira sea capaz de conocerlas y reconocerlas en mayor medida por motivos ajenos a su apariencia, como ser por sus voces, estilos al pintar, elecciones de colores, intereses, es decir, sus formas de ser. Las manos serán las protagonistas de muchas imágenes cuando las pintoras están presentes en la escena. Son las manos las que les permiten realizar la actividad que tanto les apasiona, pero también uno de los sentidos que más utilizan en su vida cotidiana para percibir lo que las rodea, y uno de los cuales me interesa especialmente resaltar, y que el espectador conciba sus propias manos de otra forma luego de ver lo que realizan las de las pintoras. Las imágenes de las manos, por otro lado, y especialmente en la secuencia del inicio construida por fragmentos de las tres que se preparan para comenzar a pintar, pretenden contrastarse y diferenciarse unas de otras para que el espectador sea capaz de identificarlas, pero no solo por como lucen, sino como se mueven, como palpan las superficies y pinturas. Para las pintoras, las manos son, en muchos casos, sus ojos; para el espectador pueden cumplir este rol en el dispositivo de la película de forma metafórica. Por otro lado, el sonido de su voz será esencial para conocerlas, así como también para distinguirlas. Más adelante se profundizará en el tratamiento sonoro. Este rasgo común que se plantea en el tratamiento de las tres pintoras y que implica la necesidad de presentar ciertos elementos con los que el espectador pueda identificarlas, como los que ya se mencionó, es reforzado y potenciado por el planteo de dispositivos diferentes de representación para cada una.

Una vez aclarada la razón por la cual las pintoras no son mostradas de forma tradicional durante la película, me interesa justificar por qué esta decisión se mantiene durante todo el discurso, y ni siquiera al final puede conocerse el rostro de Margot, Linda y Glicina. Considero que hacerlo sería contradecir el planteo conceptual e ideológico de la película, la cual busca construir un discurso de naturaleza sensorial, cuestionando y reflexionando sobre el valor de la imagen, al intervenirla, fragmentarla, alterar el modo de observarla, así como también, al mismo tiempo, permitiéndose contemplarla y apreciarla en su mínimo detalle. Más allá de los planteos propios de la película, pienso que el espectador, en determinado punto, no necesita acceder a la

imagen de los rostros y vista general del cuerpo de las pintoras, ya que ha logrado conocerlas de otro modo, y mostrarlas de otra manera al final, sería detener un proceso y detener un camino hacia la reflexión.

Me interesa comentar la referencia que utilicé de dos films, que siendo tan distintos, presentan a sus personajes de una forma similar, y me fueron útiles para vivir en primera persona algunos de los objetivos que me propongo alcanzar con el espectador de mi película. Tanto en *Black Sun* (Gary Tarn, 2005) como en *News from Home* (Chantal Akerman, 1977) el único vínculo directo que establecen los personajes con el espectador es a través de su voz, en ningún momento de la película se los ve, son dos grandes ausencias, sin embargo, ambos están muy presentes en sus discursos. No solo porque se trata de films autobiográficos, el pintor está contando su transición del mundo visual al mundo sin imágenes y reflexiona sobre la vida en general y Chantal lee cartas que su madre le envía mientras vive en New York, sino porque la forma de enunciación nos acerca a ellos de otra forma, y al llegar al fin, no parece necesario verlos para conocerlos más. De todos modos, en ambos films se realiza un tratamiento de la voz en off diferente al de mi proyecto, donde ésta le cede el protagonismo a la imagen, limitándose a intervenir de forma esporádica.

En el cine ensayo, como se planteó en el marco teórico del mismo, el espectador asume por necesidad un rol más activo, y este rasgo queda evidenciado al tratar el tema de las pintoras ausentes físicamente de forma de explícita. Más allá de mis intereses con la película, quien la mira hará asociaciones al ver las imágenes, imaginará o, algunos probablemente, construirán su propia versión de cómo son físicamente las pintoras. Esto escapa a cualquier decisión que yo pueda tomar en la representación y es una de las cualidades que más me interesan de este tipo de documental, y del cine en general: la invitación que hace la imagen, considerándola la mínima unidad del lenguaje cinematográfico, y que termina trascendiendo el sentido de la vista, al que le debe su existencia, ya que es capaz de estimular otros, así como también la imaginación, y dar origen a distintas interpretaciones y sensaciones.

Otro rasgo del tratamiento que se presenta durante toda la puesta en escena, indiferentemente del momento de la narración, es la preferencia por la poca profundidad de campo. La cámara siempre acompaña los movimientos y se encuentra permanentemente oscilando, “respirando”, por momentos más y por otros menos. El foco se va corrigiendo con el movimiento, y por momentos parece débil. La poca profundidad de campo sugiere la

imposibilidad de ver más allá de lo que se está observando en el momento, de alguna manera, enfatiza la atención y deja el resto en una nebulosa por descubrirse.

8.1.2 Tres formas, tres percepciones.

En la primera y última parte, aquellas que coinciden con el espacio del taller, las tres pintoras reciben el mismo tratamiento, sin enfatizar en sus diferencias, lo cual se explica, por un lado, en términos narrativos, ya que aún no han comenzado a crear sus obras, todavía se están preparando, por lo que no ha sido posible aún acercarse a su forma de percibir a través de su vínculo con la pintura. Por otro lado, en un nivel de análisis extradiegético, este tratamiento igualitario hacia las tres refiere a lo que tienen en común, su condición de ciegas, el no contar con uno de los sentidos. Luego, el motivo por el cual las tres adoptan formas diferentes en su espacio de creación e interacción con el entorno, obviamente se construye desde este mismo lugar de personas que no ven, pero que aun así se diferencian en su forma de percibir como también lo hacen las personas que ven. Cuentan con todos los otros sentidos, así como también algunas de ellas con el recurso de la memoria y la imaginación. Son las tres ciegas, pero muy diferentes entre sí, únicas en su forma de percibir, y por tanto de sentir y pensar.

Los distintos dispositivos de representación para Linda, Margot y Glicina no fueron asignados de forma arbitraria, sino que encuentro relaciones entre los recursos que utilizan al pintar, la forma en la que perdieron la visión y aspectos de su forma de ser con la forma que cada una adopta para representarse y el lugar con el que se relaciona para crear su obra. No obstante, pese a que pretendo que cada una se vea reflejada tanto en el enunciado como en la enunciación, me interesa aclarar que en ninguno de los tres casos se intenta simular una mirada subjetiva de los personajes. No se trata de una percepción literal, es decir, no es mi objetivo demostrar científicamente como ven, sino valiéndome de diferentes tratamientos de puesta en escena, transmitir sensaciones y emociones, así como también reflexionar sobre el vínculo de lo que vemos con lo real. En relación a esto, existen tres momentos que no los considero subjetivos, pero que se diferencian de las demás imágenes, ya que refieren a construcciones visuales en base descripciones de las pintoras sobre su ceguera. Son diferentes incluso en lo que no ven, por así decirlo.

Así como la pintura hace visible lo invisible: pensamientos, imágenes e ideas, me propongo que las distintas formas de representar las formas de percibir también logren hacer visible algo que permanece invisible: el proceso por el cual nos relacionamos con el entorno. En este sentido, cada una de ellas y, especialmente, aquello que perciben, será mostrado de forma similar a la que pintan. En este sentido, sus obras ya terminadas fueron de gran ayuda para conocer más sobre ellas y orientar el tratamiento. Los estilos y recursos utilizados al pintar, que coinciden con su forma de vincularse más allá de la pintura, así como también intereses y anécdotas, son los que definen la forma que cada una adopta para representarse, la cual busca profundizar en los otros sentidos que se involucran y transmitirlo visualmente. Por otro lado, partiendo de las diferentes experiencias de pintura al aire libre que han realizando, así como también de información recabada en las entrevistas, opté por asignar un lugar para cada una donde realizar la experiencia sensorial y explorar su percepción, mediante su vínculo con el entorno y lo expresado en la pintura.

8.1.2.1 *Glicina: la realidad fragmentada.*

Glicina se encuentra pintando en la playa al amanecer. La razón por la cual se encuentra allí es porque le gusta mucho el mar y los espacios naturales en general, pero también porque en una oportunidad, mientras intentaba pintar un amanecer, me comentó que no podía imaginarse un cielo rojizo, sino que para ella el cielo amaneciendo era de una tonalidad violácea y lila. Esto refleja y sintetiza gran parte de la forma de ser y percibir de Glicina, quien al no poder acceder a ciertas cualidades como el color del cielo, por medio del tacto, imagina las cosas y se expresa con mucha personalidad. Además, en otra oportunidad, Glicina ha pintado la brisa, lo cual me pareció muy interesante, siendo esta algo intangible, que no solo ella sino que nadie puede ver. Por estas razones, me interesa que Glicina esté en la playa, descalza, parada frente al mar pintando el amanecer. Es la única que cumple la consigna de pintar únicamente lo que percibe con sus sentidos, razón por la cual no pinta la línea divisoria del horizonte. Su paleta de colores, tanto de su obra como la de todo su tratamiento fílmico, será: lila, negro, blanco, celeste. El rojizo de las primeras imágenes abstractas del cielo será dejado a un lado rápidamente, distanciándonos de aquello que Glicina es incapaz de concebir y sustituyéndolo por tonalidades violáceas. Esta sustitución será probablemente realizada en postproducción.

Glicina es la única que nunca tuvo una visión normal, solo vio colores y bultos a corta distancia, por lo que su forma de percibir podría decirse que es la que más se diferencia por naturaleza, tanto de Linda y Margot, como de cualquier persona que ve. Ella conoce con sus manos, no sabe la existencia de las cosas a no ser que escuche hablar de ellas o las toque, no tiene recuerdos visuales, conoce por medio de sus otros cuatro sentidos, a lo cual se suma su gran capacidad de imaginación.

Por este motivo, consideré que la forma para representarla en su entorno de creación debía romper drásticamente con el dispositivo clásico, evitando mostrar las cosas tal cual se pueden conocer y, por el contrario, construyendo una percepción de las mismas mediante: imágenes en detalle de las cosas desde puntos de vista inusuales o que tienden a la abstracción, refiriendo a la capacidad de Glicina de imaginar cosas que nunca vio, y mediante imágenes sensoriales, en las cuales se aprecian las manos y distintas partes de su cuerpo interactuando con el entorno y absorbiendo la información del mismo. En su caso, mi intención es que el espectador no tenga acceso directo a las cosas tal y como las conoce, ya que la forma en que Glicina lo hace es completamente diferente.

Más específicamente, las estrategias formales para lograr esta sensación de percepción diferente, de imágenes sensoriales y abstractas, son la utilización constante de planos detalle y la fragmentación de la acción, ambas en pos de un discurso que busca en el espectador un rol activo que se construya paulatinamente, así como lo harían las manos de Glicina, que interprete y, por momentos, que simplemente contemple. Los planos detalle buscan observar las cosas desde un lugar inusual, así como también apreciar otras cualidades de la imagen: texturas y movimientos. A su vez, el plano detalle está al servicio de la abstracción, de resignificar la imagen, de producir imágenes “impresionistas”, similares por momentos a los bultos y colores que la pintora alguna vez percibió. Por su parte, con la fragmentación permanente en múltiples planos, sin atender a los saltos de continuidad, se pretende alterar por completo el dispositivo clásico, reforzando la idea de percibir mediante la construcción y no teniendo una visión global. La ausencia estricta de continuidad deja entrever la posibilidad de huecos, de vacíos que no se llenan, de nociones visuales que este tipo de percepción no asimila.

Las distintas imágenes que se presentan del mar reflejan claramente los conceptos formales mencionados anteriormente. Se ven imágenes del mar de dos tipos, por un lado aquellas donde se puede ver agua desde distintos puntos de vista, muy en detalle, apreciando el

movimiento, la textura, cómo la luz se refleja en él, y por otro lado, imágenes donde la mano de Glicina interactúa con el mar. Estas últimas también pretenden transmitir diferentes aspectos del mismo, Glicina acompaña el movimiento de las olas con la palma de su mano, la introduce, rompiendo la apariencia de superficie plana y sintiendo la temperatura del agua. El objetivo es que el mar se vea de otra manera, que puedan transmitirse sensaciones que escapen a su apariencia, porque justamente es a esto a lo que ella no puede acceder, siendo relevante para mí evitar mostrarlo simplemente como una superficie azul lisa u ondeada.

8.1.2.2 Linda: la memoria sin cortes.

Linda se diferencia de Margot y Glicina no solo por ser la que perdió la vista hace menos tiempo, tan solo cinco años comparando con ellas, sino que además disfruta más de dibujar, actividad que llegó a realizar muchos años viendo. A pesar de que también pinta con la “pintura sensorial” y ha realizado varias obras, decidí que en su momento de creación y exploración de su percepción, estuviera dibujando, ya que considero que refleja mejor su forma de ser: su gusto por el perfeccionismo, su increíble memoria, tanto visual como no visual y su deseo de volver a ver, ya que se rebela contra su propia condición al dibujar sin ver en una superficie lisa, sin relieves.

Linda siempre sintió pasión por la cultura egipcia, por su música, escritura y esculturas; recientemente realizó un curso de Egiptología y de danza árabe egipcia. En este momento de la película, donde se produce la divergencia, Linda está en un espacio invadido por música árabe y la presencia de una bailarina que viste un traje de sus colores preferidos, y es a quien dibuja. En el pasado, ya ha realizado el dibujo de una bailarina de ballet, el cual me sirvió de referencia para describir el tipo de dibujo que podría hacer en este caso. También ha creado una obra con distintos materiales, sin figura humana, en la cual se propuso representar el movimiento de una bailarina de danza árabe. La paleta de colores que elegí para representarla y para que realice su dibujo tiene al azul, al verde claro y el ocre, ya que son algunos de sus colores favoritos. Pese a que el traje de la bailarina es celeste, Linda opta por pintarlo de color azul oscuro, pequeño detalle que sutilmente sugiere que pese a que le digan de qué color son las cosas, ella nunca va a poder saber si las tonalidades coinciden. Linda se preocupa por este tipo de cosas pero reconoce que a fin de cuentas la imagen final que tiene de su creación le pertenece solo a ella.

Como ya se mencionó, la forma de crear y de expresarse de cada una es un reflejo, una especie de sinécdoque, de su forma de percibir el mundo en general. En este caso, Linda se vale de la memoria, es su recurso principal, lo es todo para ella. Inevitablemente, con el tiempo ha empezado a utilizar el tacto para vincularse con lo que quiere dibujar, y sus otros sentidos, pero la memoria continúa siendo lo más importante y demuestra preocupación por entrenarla y mantenerla activa para no perder sus recuerdos.

En términos de representación, me interesa representar una percepción que está en transición, es decir, obviamente no cuenta con la visión, pero aún así todavía, y tal vez nunca, se acostumbre a conocer únicamente mediante los demás sentidos. La forma, en contraste a Glicina, evitará los cortes y en ella abundarán los planos secuencias estableciéndose una analogía entre el dispositivo de enunciación y la forma de dibujar y percibir de Linda. Cuando dibuja, si levanta el lápiz u olvida la imagen mental de lo que está dibujando se pierde, dejando pequeños saltos entre las líneas o teniendo que empezar de cero el dibujo, por lo que mientras continúe el trazo la cámara también lo hace, acompaña la imagen y evita cortar. En cuanto a los momentos de percepción, de interacción con la bailarina, la ausencia de cortes también pretende emular la impresión en su memoria y la importancia de conocer en detalle para luego poder reproducirlo en el papel cortando el trazo lo mínimo posible. De esta forma, la cámara hace recorridos detallistas, siempre en mano, oscilando, pero un poco más prolija, se vuelve más observadora y las imágenes se lo permiten, no son abstractas ni imprecisas. Se recorren los contornos del cuerpo de la bailarina, así como también de la propia Linda, enfatizando la importancia de los límites y las formas, que tan relevantes son para ella al momento de dibujar. De esta forma, el espacio de Linda se construye mediante la utilización de imágenes de sectores del cuerpo de la bailarina, refiriendo a los recuerdos de Linda, y también de imágenes donde se ven sus manos en acción, percibiendo e intercalándose con su memoria al momento de crear su dibujo.

Para reforzar la sutura con el espectador y que este asimile, de forma probablemente inconsciente, el tratamiento de Linda, se realizan cortes únicamente cuando ella se pierde en el trazo del dibujo, cuando debe volver a empezar, cuando levanta el lápiz, dándose lugar a la repetición de una misma imagen que busca ser impresa en su memoria y perfeccionarse hasta salir lo mejor posible.

8.1.2.3 Margot: el recuerdo y el tacto en baja opacidad.

Margot, quien perdió la vista hace 17 años de forma progresiva, nunca pintó viendo, comenzó a expresarse de esta manera una vez que quedó a oscuras. Me interesaba encontrar un dispositivo que se diferenciara de Linda y Margot, y también, que reflejara su forma de ser, de pintar y percibir. A diferencia de Glicina, Margot sí tiene recuerdo de una época visual, todavía perduran muchas imágenes en su memoria, y especialmente, se diferencia por haber tenido una codificación visual de la percepción que Glicina no tuvo, y que aunque hoy ya no vea, influye mucho en su presente. También se diferencia de Linda, ya que la memoria no es su principal y máspreciado recurso, sino que Margot recurre mucho al tacto, sus manos realmente son como sus ojos para ella.

Por otro lado, en el plano de la pintura, Margot se ha mostrado interesada en más de una de sus creaciones en transmitir y representar el movimiento y la luz, ya sea en un paisaje o en una cosa en particular. Encuentro realmente interesante su preocupación por expresar con la pintura estas cualidades, y creo esencial incorporarlas a la forma de enunciación, ya que reflejan parte de su personalidad. Mi interés con su dispositivo de representación fue conjugar la memoria, sus recuerdos, con el sentido del tacto, así como también los demás sentidos, el olfato, el oído, el gusto, en menor medida.

En el momento de creación, el cual abarca casi la totalidad de la película, Margot se encuentra en un jardín rodeado de árboles, un gran lago y grandes arbustos con montones de flores de distintos colores vivos y contrastantes. Para describir su experiencia perceptiva en el jardín tomé como referencia una pintura que realizó en un parque, otras sobre el mar, así como también, comentarios que hizo sobre su gusto por los lugares al aire libre, por los colores fuertes y por recrear texturas. La paleta de colores de Margot es la del jardín: el rojo, su color favorito, verde, blanco y celeste. La presencia del color celeste en el tratamiento de las tres pintoras funciona sutilmente como integrador en cuanto a términos de fotografía, así como también hace referencia al gusto de las tres por el mar y el cielo.

Retomando la descripción del tratamiento de Margot, la estrategia formal para conjugar los distintos conceptos y construir visualmente una percepción que no cuenta con el sentido de la vista, fue la de intervenir las imágenes, superponiendo dos en baja opacidad, obligándolas a convivir en una única imagen; se conoce tradicionalmente este recurso con el nombre de

*sobreimpresión*³⁶. El efecto se asimila a la llamada *sobreexposición* frecuentemente utilizada en fotografía fija, pero en este caso, se logra en post producción, al disminuir la densidad de cada imagen, creando una sola de dos capas que interactúan. Dicha interacción se produce en casi la totalidad de los casos entre dos tipos de imágenes: una imagen general, en la cual el espectador puede ver de forma habitual, haciendo alusión al recurso de la memoria, y una imagen en detalle, más fragmentada, que resalta otras cualidades no visuales de lo que se está percibiendo. Al mismo tiempo, la superposición busca integrar el movimiento y la luz de las diferentes imágenes dando la sensación de que una ilumina a la otra o le da movimiento. Movimiento, percibido ahora por la piel, el tacto y por las vibraciones; luz, recuerdo de una época visual pero con posibilidad de ser percibida también en la piel.

Un ejemplo que lleva más al límite la enunciación de Margot en relación a su forma de percibir sucede cuando se solapan en una misma imagen el cielo con algunas nubes y otra capa donde se ve el sol brillando en medio de la pantalla. Tanto el cielo como el sol pertenecen a un mismo plano, es decir, pueden contemplarse de forma conjunta sin problema, sin embargo, para Margot, este paisaje tan habitual que encuentra al sol a un lado y el cielo ya no encuentra lugar en su percepción, por lo que me interesó separarlos para después volver a juntarlos pero de forma atípica, artificial. Un recuerdo de imagen, el cielo y una sensación de calor en la piel, el sol brillando.

En la representación de Margot es en la única que no puede verse su cuerpo interactuando con el entorno, únicamente cuando pinta, momento que también asume la misma característica visual de superposición que aquello que percibe del entorno. Pese a que no se ve como su cuerpo interactúa con el entorno, la intervención de las imágenes deja en claro que se trata de su forma de percibir y no, por ejemplo, de la de Glicina, quien también pinta un paisaje natural.

8.1.3 El Sonido

El sonido tiene gran relevancia en la puesta en escena, tanto el tratamiento de los sonidos diegéticos como de la voz en off de las tres pintoras. Por un lado, todos los sonidos que realizan las pintoras al pintar o provenientes del entorno, se presentan acentuados y enfatizados

³⁶ “Procedimiento por el cual dos o más imágenes se superponen en pantalla, adquiriendo cierta condición traslúcida (excepto la que opera como fondo) (...) André Bazin [en “Vida y muerte de la sobreimpresión”] ligó este efecto visual con la cercanía que para muchos mantienen el cine y los sueños.” (Russo, 1998, p. 237).

intencionalmente, con el fin de hacer más evidente su presencia y transmitirse con mayor intensidad. El punto de vista, adoptado por la cámara, y el *punto de escucha*³⁷ no se corresponden, ya que aún cuando los sonidos no están en escena o no se observan de forma cercana su volumen e intensidad se corresponde a como sí lo estuvieran; se escucha el trazo del lápiz o el sonido de las manos removiendo la pintura a un volumen más alto de lo usual. Este tratamiento del sonido pretende representar el importante lugar que tiene el oído en la percepción de una persona que no ve.

En cuanto a la voz en off, esta se escucha de forma esporádica, como forma de complementar a cada una, ya sea por la información que brindan, la cual nunca es extensa, como para poder conocerlas mediante otro rasgo de su persona que no es visual. Dicha voz en off es extradiegética y no busca simular en ningún momento que es enunciada en el momento, sino que se opta por evidenciar, una vez más, la artificialidad. Además, dicho carácter de intangible, de no corresponder a ningún cuerpo, complementa la representación de una forma de percepción diferente.

Por otro lado, la relación que guarda la voz en off con la imagen evita rotundamente la referencialidad, la redundancia, buscando aportar una información diferente que al chocar con la imagen le permita al espectador crear una nueva interpretación que sin alguno de los dos elementos interactuando en ese preciso momento no sería posible. Se trata del “efecto sinestésico”, mencionado en el marco teórico del cine ensayo propuesto por André Bazin en consecuencia del *montaje horizontal*, aquel que va del “ojo al oído” (Weinrichter, 2007). No obstante, en este caso, la voz no asume un rol tan relevante como los descritos por los teóricos al referir a este tipo de ensayo donde la imagen y la voz colisionan creando nuevos significados. La voz en off de mi proyecto le deja el protagonismo a la imagen, pero sus puntuales participaciones son imprescindibles para la construcción de las distintas formas de percepción, y para acercar al espectador a las pintoras y a las propias imágenes que está contemplando. Un momento de la película que refleja la no referencialidad de la voz en relación a la imagen, sucede cuando las tres pintoras, al comienzo, describen como es su ceguera, aquello que de alguna manera “ven”, y más adelante, intercaladas entre cada una, van apareciendo dichas imágenes antes descriptas pero sin la referencia sonora.

³⁷ Término tomado de Michel Chion (1993), quien proporciona dos acepciones del concepto *punto de escucha*, la espacial y subjetiva. Esta última es la que interesa en este caso: a través de la forma de los sonidos, su intensidad, volumen, el espectador puede identificarse con el personaje que ve en la acción. (p. 90)

8.1.4 El problema del proyecto: la sinestesia al escribir imágenes

El proyecto plantea dos problemas de naturalezas diferentes que refieren a la representación mediante dos lenguajes distintos. El problema de representación propiamente dicho, el cinematográfico, ya fue trabajado en profundidad anteriormente, pero me interesa comentar brevemente el otro problema, el que me permite representar pero a través de la palabra, del lenguaje escrito. Considero que el problema del proyecto en sí mismo es lograr transmitir las distintas formas de percibir sensaciones de forma escrita, mediante la descripción de imágenes abstractas sin develar de que se tratan hasta que en la diégesis se descubra. Decidir realizar este tipo de descripción en el guión implicó gran complejidad y también el riesgo de que no se comprenda, sin embargo, pretendo que la experiencia de quien lea el guión se aproxime, dentro de los límites del lenguaje, a quien lo vaya a mirar. De todos modos, es importante mencionar que se trata de dos lenguajes diferentes, y que probablemente debido a la puesta en escena de esta película se hagan aún más distantes entre sí. Podría decir que también aquí se produce una sinestesia metafórica, al intentar transmitir sensaciones visuales con palabras.

8.2 Sinopsis

Tres mujeres ciegas llegan a su taller de pintura y con ellas la invitación de la película a experimentar una forma diferente de mirar y conocer. Toda la película transcurre mientras las pintoras realizan una obra cada una, trasladándose a tres entornos diferentes, donde el espectador será el único testigo del proceso de percepción y creación de cada una, muy diferentes entre sí, fieles a sus estilos, memoria visual y, en especial, a sus formas de ser. Mediante imagen y el sonido hiperbolizado, la película construye progresivamente las diferentes formas de percibir, culminando con la finalización de las tres obras.

8.3 Guión

En una mesada de madera clara con algunas manchas de distintos colores se observa un tarro de pintura destapado, transparente, con pintura de color azul hasta la mitad. En profundidad de campo pueden verse otros tarros de pintura de distintos colores ubicados de forma desordenada, y algunos pinceles al costado. Entra una luz blanca proveniente de una ventana que permanece fuera de cuadro del lado izquierdo de la mesada. La cámara observa fija al tarro que

se ilumina sutilmente por los rayos de sol, los cuales acentúan su contorno. Se escucha sonido de pasos, de movimiento cercano. Unos segundos después entra por la izquierda de cuadro el cuerpo de una mujer que se para junto a la mesada. No se le ve la cara, la cámara está a la altura de la cintura. Tiene las manos manchadas de restos de pintura de distintos colores, mayormente blanca, y lleva un buzo color café remangado a la altura del antebrazo. En la mano tiene un pincel cargado de pintura blanca y enseguida lo sumerge (sin vacilar) en el tarro azul. Mezcla con el mismo pincel y el azul comienza a tornarse celeste. Mientras revuelve, los rayos de luz crean un efecto de *flare* en el lente de la cámara en algunos momentos en los que su mano se mueve y los deja pasar. Unos segundos después, la pintura ya es casi toda celeste, aunque quedan restos blancos y azules en algunas partes contra los bordes del tarro. Se siente el ruido de la puerta que se abre. Se corta a otro plano, ahora la cámara toma detalles en forma cenital de las bocas destapadas de los tarros que estaban detrás: uno rojo, otro amarillo y marrón. La cámara los recorre lentamente, de forma prolija. Se ven muy de cerca. Comienzan a escucharse voces de mujeres a lo lejos. Lentamente, el foco se pone más débil y los planos detalle de los colores se vuelven imprecisos. La cámara panea, y ya no se muestra tan estable, sino que ahora “respira”. Se encuentra con el tarro de color amarillo, el verde, el violeta y finalmente un plato con compartimientos (elemento donde colocan distintos colores para pintar) con montoncitos de diferentes colores; la cámara se detiene en él. Cada vez más las figuras pierden los contornos, el foco se va y se observan manchas de colores. Los montoncitos llegan a tener una forma similar a la que tenía el *flair* ocasionado por la luz. Las voces de las mujeres se escuchan más nítidas. “Hola, llegamos, ¿por dónde andan?”, dice una de ellas.

Fundido a blanco.

Título (en letras grises): ***Lo Invisible***

Las letras del título desaparecen en fundido y el fondo blanco permanece unos segundos más. Comienzan a escucharse distintas voces de mujeres sobre el fondo blanco. Se escuchan saludos y risas, pero no puede distinguirse con precisión lo que dicen. El fondo blanco ya no está, la cámara observa tres hojas blancas extendidas de forma desordenada sobre una mesa de madera junto a una ventana. Ahora, las voces se distinguen de forma más clara, cuatro voces de mujeres y una de hombre. Una de ellas, LINDA, con tono preciso y pronunciando bien todas las palabras, les comenta que cocinó magdalenas de naranja para la merienda. Otra voz, la de MARGOT, con un volumen más alto, dice que el lunes próximo le toca a ella y que ya tiene

pensado que traer. La voz masculina, pacífica, la de ROGELIO, el docente, ríe y les dice que para hoy les tiene algo especial. La imagen abandona las hojas en blanco, ahora se observa un estante lleno de tarros de pintura de distintos colores. Una tercera voz, más áspera y profunda, la de GLICINA, le insiste a ROGELIO que les diga de qué se trata eso especial que tiene para hoy, que se deje de secretos y ríe.

La cámara observa en detalle, de tal forma que es imposible percibir de qué obra se trata, pinturas terminadas ubicadas sobre una mesa ratona, en una carpeta grande de cartón abierta. Primero, se recorre una parte pintada de color rojo tupida, con mucho relieve. Pareciera que la cámara tiene que atravesar dichos relieves para poder seguir delante de lo cerca que está de la superficie pintada. El foco es débil, se corrige a medida que la cámara avanza. Luego, aparece el color verde y también se lo recorre por unos segundos. La conversación en off continúa. Una cuarta voz femenina, suave y bajita, la de MARCELA, la otra docente, les dice que se dejen de charla, que se preparen y le digan que tienen pensado hacer para hoy, si quieren que les vaya preparando alguna mezcla de colores.

Se produce un corte brusco y a continuación se ve a través de un espejo, ubicado en una esquina del taller, a las tres pintoras, LINDA, MARGOT y GLICINA, en profundidad de campo, tomando sus túnicas del perchero. El foco está en la superficie del espejo, el cual tiene algunas manchas e imperfecciones. Las pintoras se ven a lo lejos, imprecisas y de espaldas. GLICINA, tantea el aire antes de encontrar el perchero con sus manos y toma una túnica blanca. MARGOT se está colocando una túnica de maestra escolar con varias manchas de pintura, y LINDA se está abrochando la suya, una camisa grande azul. Las tres terminan de ponerse las túnicas, MARGOT y LINDA salen hacia la misma dirección y se chocan los hombros. MARGOT estira los brazos y le da una palmada en la espalda a su compañera. GLICINA camina hacia otra dirección con los brazos semi estirados frente al cuerpo. Las tres salen del cuadro. Se observa el reflejo del espejo vacío un momento más.

Se ve el primer espacio del taller, el que le corresponde a GLICINA. La cámara se ubica a la altura de un escritorio alto, rectangular, de madera oscura. No está fija, sino que oscila sutilmente. En profundidad de campo se ve un cuerpo que se cruza por el taller a contraluz, causado por la ventana ubicada en la pared al fondo de la sala. Lentamente, se acerca GLICINA, de quien se ve el torso. Lleva una mano estirada más adelante que el cuerpo, y en la otra una hoja blanca, la misma que se vio al comienzo junto a la ventana. La mano libre busca en el aire el

borde del escritorio y unos segundos después lo encuentra. Apoya la hoja sobre la superficie, recorre el borde con las dos manos con firmeza hasta toparse con uno de los vértices, con el cuerpo rodea el escritorio hasta quedar enfrentada a él. Sus manos son de color café, curtidas y delgadas. La cámara acompaña el recorrido de las manos en todo momento. Se escuchan los sonidos que hacen al tocar de forma acentuada. Una vez ubicada en su lugar, GLICINA se dispone a colocar la hoja centrada en la superficie. La toma con las dos manos, la cámara continúa observándolo desde la altura de la mesa, lleva el borde inferior de la hoja, aquel más cercano a ella, hasta el mismo borde del escritorio, los hace coincidir. Por el extremo opuesto a donde están las suyas, entran en el cuadro dos manos más grandes, las de ROGELIO, que la ayudan a centrar la hoja. Entre los dos colocan cinta en el reverso y la adhieren a la madera.

LINDA también prepara su espacio de trabajo. La cámara observa su torso, brazos y manos de perfil. Está sentada frente a una larga mesada, ubicada en el centro de la sala, iluminada por luz artificial amarillenta. Sus manos son “gorditas” y bien blancas. Sobre la mesa se ve la hoja blanca ya colocada en el centro. LINDA tiene en sus manos un block de hojas, lo apoya sobre la mesa y lo abre; también está en blanco. Tantea con una mano al costado y encuentra un lápiz. Permanece sentada, con una mano estirada apoyada con la palma contra la hoja del block. La otra mano sale de cuadro, y cuando vuelve a aparecer lo hace para apoyar a un costado un par de lentes negros.

Ahora, se ven las manos de MARGOT, quien está terminando de colocar su hoja. Desliza las manos suavemente por la hoja y se escucha claramente el sonido que produce el contacto, incluso más alto de lo normal. La cámara la observa desde el lado opuesto de la mesa, por lo que además de sus manos, también se ve parte de su torso vistiendo la túnica escolar. Mueve las manos en una dirección y luego en la dirección contraria, recorre los bordes de la hoja y se asegura que coincidan con el borde de su escritorio. Sus manos son agrietadas pero suaves, lleva una alianza dorada. Detrás de ella se encuentra el ventanal que ilumina su espacio, el cual está ubicado al final de la sala. En la siguiente imagen se puede ver los brazos y manos de MARGOT tocar tarros de pintura ubicados en una mesa de madera junto a su espacio de trabajo. Los tarros están colocados de forma desordenada, algunos en fila y otros apilados. En otra imagen aún más cercana se ven sus dedos leyendo las etiquetas en braille. Pasa por el amarillo y lo deja a un lado. Toma el color verde y sale del cuadro. La imagen de los tarros de pintura permanece unos segundos más.

Se observa un tarro de pintura color negro sobre la mesa de GLICINA. La luz no es tan fuerte como en los otros dos espacios, este queda separado por una puerta de vidrio tramado a medio abrir. Su mano aparece y se introduce en la pintura. El tarro está por la mitad, por lo que los dedos se sumergen y puede sentirse el sonido que hacen al ingresar. Saca dos de sus dedos cargados de pintura negra, junta el pulgar a ellos y esparce la pintura. La cámara acompaña la mano al salir del tarro lo más prolijamente posible corrigiendo el foco en ella. GLICINA lleva la mano cargada de pintura hacia la hoja, la apoya suavemente, se observa en detalle como la abultada pintura entra en contacto con la superficie. Comienza a pintar la hoja de negro con toda su mano. Enseguida se escucha a GLICINA expresar en voz en off:

“No estoy a oscuras. Veo como un resplandor. Vamos a suponer que acá en este lugar hubiera tubo luz que no alumbran directamente pero en el espacio hay claridad. A veces me paso las manos delante de los ojos, pero no, no, esa claridad la tengo adentro”.

Continúa pintando el fondo de negro. Se ven sectores negros con algunos pedazos entre medio aún blancos. La mano se mueve lentamente y con delicadeza sobre la hoja.

Se ve una superficie lisa de color rojizo y anaranjado. La imagen está un tanto borrosa, no fuera de foco, sino que difuminada. La cámara se mueve irregularmente de un lado hacia otro, el rojizo se degrada y se entremezcla con un verde claro. No se escucha ningún sonido.

LINDA recorre con sus dedos el lápiz que ya tenía en la mano, llega a la punta y nota que está chata. Busca en el bolsillo de su túnica y saca un sacapuntas color verde. Comienza a sacar punta, con mucho cuidado, da una vuelta y verifica con sus dedos que la punta no se haya roto. El sonido del filo cortando la viruta es cada vez más alto. Da unas vueltas más al lápiz y vuelve a tocar la punta con el dedo. Se puede ver con detalle como la punta afilada del lápiz hunde la yema del dedo de LINDA. Lo toma con la mano derecha y la otra la extiende sobre el escritorio con la palma hacia arriba. Comienza a “dibujar”, sin dejar trazo, sobre la palma de su mano. Mueve el lápiz de un lado a otro presionándolo contra su piel. Luego, lo apoya en la hoja pequeña del block y comienza a trazar. En este momento, se escucha su voz en off:

“Es un color como un gris, que va del gris perla al gris, pero no un gris oscuro. Es como si fuera un día de niebla, el atardecer de una niebla bien espesa; así es. No es negro. Es

un color como blanquecino a veces. Bueno si estoy al sol, por más que no lo veo, siento que me encandila. De pronto cuando hay mucho sol, veo como filamentos, como si fueran tiritas de papel de aluminio”.

La cámara acompaña el movimiento de la mano mientras hace un largo trazo con forma ovalada. Apoya un dedo en el lugar donde inicia el trazo.

Se observa una imagen confusa, un fondo celeste con mucha textura, es una tela, y sobre él, pequeños brillos pegados que sobresalen, mayormente color ocre y verde. Esto se ve en detalle y la cámara permanece casi quieta, pero la tela se mueve de un lado a otro rápidamente.

La mano de MARGOT toma el tarro de pintura verde, se lo lleva hasta la nariz y lo huele. La seguimos lo más prolijamente que puede realizando un paneo hacia arriba. Solo vemos su nariz y parte de su boca. MARGOT inhala profundamente y se siente el sonido con claridad. Balancea el tarro cerca de su nariz y vuelve a inhalar para sentir el aroma. Se escucha su voz en off:

“Yo no veo nada, estoy a oscuras”

Se observa muy de cerca una superficie de agua calma color azul. Está recibiendo luz por lo que puede verse como inciden los rayos sobre ella. Sobre la imagen del agua, se superpone otra, la de un montón de flores rojas, que al quedar superpuestas en menor opacidad, parecen flotar en el agua y estar iluminadas por el reflejo. Las flores se ven en detalle, recortadas, distintas partes de cada una.

Se observa la imagen general de muchas copas de árboles vistas desde abajo, de forma tal que se ve el sol que se cuela por los espacios vacíos que encuentra, creando múltiples haces de luz que bajan de los árboles hacia la cámara. Se ven las copas colmadas de hojas verdes balancearse a la distancia. La cámara se mueve con tranquilidad de forma circular mientras mira los distintos árboles. Detrás de ellos, por entre las hojas, puede verse un espacio de cielo celeste despejado. La luz es intensa pero las copas se iluminan de forma diferente, algunas se ven verdes claras y otras, donde no da tanto la luz, verde más oscuro. Sobre esta imagen comienza a aparecer, en un sutil fundido, la imagen en detalle de unas pocas hojas color verde manzana fuerte observadas de forma cenital. La opacidad de la imagen general de las copas de los árboles disminuye a medida que la otra imagen se funde, coexistiendo ambas en una única imagen: copas

de árboles vistas a lo lejos y hojas de árbol en gran tamaño. La luz de esta nueva imagen es neutra, y al integrarse con la otra, parece que los haces de luz también las iluminan a ellas. Las copas de los árboles continúan siendo recorridas lentamente en forma de círculo, mientras que las hojas en detalle lo son en el sentido contrario. Luego de unos segundos, en ambas se toma la misma dirección. Pueden verse en las grandes hojas claramente como las grietas recorren la superficie verde. Dicha superficie se ve en gran tamaño, en baja opacidad, parece darle textura a la copa de los árboles. Se escucha el sonido de una brisa suave y de pájaros a lo lejos.

Ahora, la cámara avanza entre algunos troncos de árboles y en superposición se ve la imagen en detalle de la superficie marrón oscura de un tronco descascarado. A medida que la cámara avanza el foco se va corrigiendo en los troncos, la profundidad de campo es escasa, no puede verse mucho más allá del tronco que se observa en el momento. A lo lejos se ve claridad y manchas de colores rojas, blancas y verdes que permanecen fuera de foco. Las imágenes, nuevamente se integran. La textura de la superficie del tronco en detalle es recorrida lentamente en la dirección opuesta a la de los otros troncos. Se escucha el sonido de hojas y ramas crujir, como si fueran pisadas, continúa la brisa y el sonido de pájaros a lo lejos. Todos estos sonidos están enfatizados y con un volumen alto.

Se ve parte de una hoja blanca colocada en un atril y superpuesta, en una opacidad menor, otra imagen de la misma hoja, de modo que se genera una sensación de repetición y desfasaje, con límites que no coinciden y se duplican, pero que en ciertas partes de la imagen, como ser el centro de la hoja blanca coinciden. Sobre la imagen “doble” de la hoja en blanco, comienza a sonar la voz en off de MARGOT:

“Fue gradual. Lo mío es retinitis pigmentaria, es congénita, fui perdiendo de a poquito la vista. Ya van a ser 17 años. Yo no veo nada. Cuando deje de ver empecé a hacer cosas que antes no hacía. Por ejemplo, puede sonar tonto, pero cuando veía nunca me había animado a subir a una escalera mecánica, me daban miedo los escalones. Ahora subo y bajo la escalera perfectamente. Será porque no veo los escalones. Pido que me apoyen la mano en la baranda y ella misma me lleva. También empecé a pintar, antes no me interesaba, nunca lo había hecho.”

En otra imagen de las mismas características, mientras se escucha su voz en off, los dedos de MARGOT se sumergen en un tarro de pintura color verde oscuro. Todo parece duplicado pero no en su totalidad, la mano y el tarro se fusionan en algunas partes y en otras están desfasados. MARGOT lleva las manos a la hoja y comienza a pintar. Con los dedos pinta muchas manchitas verdes de distintos tonos hasta abarcar una importante parte de la hoja.

Se puede ver la misma superficie lisa que se vio antes de color rojizo pero menos intenso, más apagado. La cámara examina la imagen recorriéndola de un lado al otro. El color no es regular, hacia los lados se esfuma en degradé. La imagen perdura unos pocos segundos y enseguida se corta a otra con colores más azulados, oscuros, pero con la misma textura. Ahora, la cámara la examina hacia el otro lado, en dirección opuesta. Una tercera imagen muestra otra porción de esta superficie, pero esta vez la invade un color más claro, encendido, es una luz que proviene de un costado. Los colores son imprecisos, sin límites que los separan, se ve como el rojizo se mezcla con el azul oscuro y el celeste más claro cerca de la luz.

Se ve el brazo y, en especial, la mano de Glicina y la túnica blanca apenas remangada que se asoma. Continúa pintando la hoja de color negro opaco, en una secuencia de distintas imágenes de corta duración. La hoja ya no está tendida sobre una mesa, ahora está colocada en un atril, y la cámara la observa de frente. Arrastra la mano cargada de pintura negra hacia un lado, y en la siguiente imagen pinta hacia otra dirección. El fondo negro de una imagen a la siguiente no se mantiene igual, no hay continuidad, son retazos. Las imágenes de GLICINA pintando son muy cercanas, no puede verse el entorno pero la cámara oscila, y por momentos se aproxima hasta los bordes de la hoja dejando ver una luz tenue que entra por detrás y contrasta con el negro opaco. Los sonidos ya no son los mismos que en el taller. Mientras GLICINA pasa su mano por la hoja, cada vez pintando con más entusiasmo, se escucha el sonido del viento, una suave brisa que produce un eco constante, el sonido del mar, de olas que rompen en la orilla y de su propia mano rozando la hoja. Mientras pinta de negro, su voz en off expresa:

“Yo puedo ver los colores en mi cabeza, pero el resto de las cosas nunca las vi, no sé como son. No veo nada pero me imagino las cosas como si las viera, no sé por qué.”

Se ve la imagen muy en detalle de un montón de agua en movimiento en un entorno abierto. La cámara la observa de forma cenital y muy de cerca, evitando contemplar el entorno.

No recibe luz, es de un color oscuro y opaco. Por su movimiento, se forma una pequeña ola que pasa en diagonal una y otra vez. El foco es débil, solo la pequeña ola que se forma aparece nítida. Se observa otra imagen del agua desde el mismo lugar, generándose un salto en el eje, pero ahora se puede contemplar más cantidad, parece ser el agua del mar. En esta nueva imagen el agua refleja luz tenue, creando figuras de distintas formas con contornos que se iluminan y cambian a medida que el agua se mueve.

Se pasa abruptamente a otra imagen en donde se observa la mano de GLICINA colocada en paralelo al agua, apenas tocando la superficie. Se ve como el agua toca la mano en detalle. Otra imagen de la misma acción, pero ahora GLICINA hace avanzar su mano moviéndola en forma de onda, imitando el movimiento del agua. La cámara la sigue en todo momento, nunca está quieta.

De vuelta se ve como la mano de GLICINA, esta vez cargada de pintura celeste, pinta sobre la hoja. Con la pintura en la mano, antes de llevarla a la hoja, hace el movimiento de la imagen anterior de forma sutil con su mano, en forma de onda. Lleva la pintura a la hoja y hace, en la parte inferior, unas líneas gruesas y curvas. Pinta una línea, luego otra y otra más, en cada momento se observa desde un lugar distinto, siempre enfatizando el tacto, la textura de la pintura y el movimiento constante.

Luego, la cámara se sumerge a medias en el agua de tal forma que la imagen se divide en dos, parte observa debajo de la superficie y la otra por encima. El movimiento es permanente, tanto de la cámara como del agua. La imagen es íntima, pequeña, no permite ver más allá que ese sector de agua. Por encima de la superficie, las olas chocan contra el lente de la cámara y hacen que la imagen sea menos nítida. Enseguida, en otra imagen, la cámara se sumerge por completo y se ve la superficie desde abajo, en detalle. A través del agua, puede verse parte del cielo, donde predomina el color violáceo. La imagen se ve invertida, dejando el cielo abajo y el agua arriba. Se contempla esta vista por un momento.

Nuevamente, se ve la mano de GLICINA sumergirse en el agua, observando desde afuera de la misma. En este momento su voz en off comienza a decir:

“Mi memoria visual pasa al revés del resto de la gente, por ejemplo alguien ve algo y después lo puede transmitir a las manos. Yo al revés, lo conozco por las manos. Es

como que yo estoy tocando algo, lo voy elaborando y después llega a mi cabeza. Es al revés”.

Se observa como intenta agarrar el agua en su mano, levanta un poco y frota los dedos entre sí. Se escucha claramente el sonido del movimiento del agua, y ya no tanto de las olas rompiendo en la orilla, es un sonido más específico de lo que está sucediendo en ese momento. Enseguida sumerge la mano y la mueve lentamente debajo el agua.

Sus manos están otra vez cargadas de pintura. En otra imagen las esparce a los costados de las líneas curvas, pintando una masa que las rodea de color celeste.

Nuevamente, se observa la imagen de la tela azul claro con los brillos color ocre y verde sobresalientes. Ahora la cámara recorre lentamente la tela celeste, con mucha delicadeza, de abajo hacia arriba, dejando ver cada vez más brillos. La tela se mueve muy despacio. No se escucha ningún sonido.

Se ve la espalda de LINDA, quien permanece sentada, y la cámara la rodea lentamente de forma lateral hasta descubrir sus manos sobre una pequeña mesa. No puede verse su rostro, solo sus brazos, manos y pecho; lleva puesta la túnica azul. Tiene un lápiz en la mano y continúa haciendo trazos en una hoja pequeña de block, el cual permanece sobre una hoja más grande de cartulina blanca. El sonido del lápiz se escucha con claridad y a un volumen alto. El movimiento de la cámara es muy suave, sigue recorriendo hasta quedar casi enfrente a las manos de LINDA, y en ese momento comienza a acercarse a ellas, también de forma muy sutil. A medida que lo hace, puede observarse en detalle el lápiz haciendo el trazo sobre la hoja. Se escucha el sonido que éste hace al trazar con intensidad y claridad. Al costado del block, ordenados en una caja se puede ver varios lápices de óleo de distintos colores, marrón, azul, verde y dorado. Empieza a escucharse las primeras notas de una canción árabe. LINDA deja el lápiz sobre la mesa, aparta el block a un lado, se para y sale de cuadro. Al salir, se ve parte de una ventana en profundidad de campo que ilumina el espacio con una intensa luz blanca. La cámara observa la hoja y los lápices sobre la mesa por unos segundos más.

Una vez más, se ve un fragmento de la tela, ahora en movimiento. La cámara la recorre lentamente, ahora se ve parte de su borde, donde termina, ya no ocupa toda la imagen. Se escucha la voz en off de LINDA, sobre las imágenes:

“A mí me gusta más dibujar. Dibujando me siento en total libertad de seguir el trazo, aunque me pierda. De pronto me pierdo y sigo al lado el mismo trazo. Hago trazos muy largos, con un lápiz lo puedo hacer, pero con pintura no porque tengo que mojar el dedo y cuando se me seca de vuelta me corta la fluidez del trazo, me corta la libertad”.

Comienza a percibirse que la tela es un traje que viste un cuerpo. Se observa en detalle y con movimientos cuidadosos el contorno de la figura del cuerpo, como si la cámara la delineara y trazara sus líneas. Ascende hasta llegar a la cintura, luego al pecho y, finalmente, se encuentra con un de sus brazos, siempre observando un solo lado del cuerpo para contemplar los contornos, las terminaciones. La luz que se asoma por un costado es intensa y acentúa aún más al contrastar con el cuerpo, iluminando y enfatizando sus límites. Al pasar por el pecho, se ve el cabello de la mujer, es negro y tupido. Cuando la cámara alcanza a ver el brazo, lo descubre estirado y moviéndose en forma de onda, contorneándose al son de la música que invade todo el espacio.

Es una bailarina. Su brazo está siendo recorrido por la cámara, la cual imita el movimiento de onda que éste hace, simulando su forma. Aparecen las manos de LINDA que tantean primero el aire por un momento, y luego se apoyan en la mano de la bailarina. En otra imagen, la cámara vuelve al lugar donde comienza el brazo y empieza a recorrer sus contornos de nuevo, esta vez con las manos de LINDA como guías. Primero, apenas lo toca, generando un tubo con sus dos manos y tocándolo para sentir el movimiento. Luego, en una imagen consecutiva, la cámara vuelve a hacer el mismo recorrido pero el brazo permanece quieto. LINDA mueve sus manos con lentitud, examinando cada detalle, y dedicándole mayor tiempo a las partes que se curvan del brazo.

Una imagen similar a la que ya se vio de la superficie violácea, pero tiene una tonalidad azul oscuro. No se distingue ninguna forma, la cámara se mueve y solo encuentra más partes de este color. Otra imagen, se ve como el azul oscuro se fusiona con un color violáceo más claro. Se suceden múltiples imágenes en las cuales se observan diferentes fragmentos de colores violáceos, azules y celestes, que varían en su intensidad y saturación. La cámara recorre las distintas imágenes que por momentos se asemejan a manchas de colores, ya que no mantienen un foco nítido y sus contornos son imprecisos. Progresivamente, se comienza a ver una luz que invade las imágenes y aclara los colores.

La mano de GLICINA está cargada de pintura de un color violeta claro, se observa como la lleva cuidadosamente hasta la hoja. Pinta una franja horizontal a lo largo del fondo negro y se ve en detalle como la pintura se apoya en la hoja y con el relieve que queda adherida. GLICINA, por momentos, vuelve su mano hacia atrás para repasar y parece que acariciara la hoja. La mano sale de cuadro.

Se observan de nuevo imágenes donde predomina el color violeta y celeste, tienen cada vez colores más claros. De a poco la imagen se hace más nítida, permite ver más cantidad de espacio y la luz es cada vez más intensa.

En otra imagen, vuelve a aparecer su mano cargada de pintura del mismo color y la otra de color celeste. Con el dorso de la mano palpa la hoja con delicadeza hasta encontrarse con la franja violeta aún fresca. Un poco más abajo, coloca sus manos en paralelo la una con la otra y pinta al simultáneo dos franjas más, una violeta y otra celeste. La cámara acompaña su movimiento y observa de cerca como se fusionan ambos colores, superponiéndose y borrando cualquier línea divisoria. Mientras pinta se escucha su voz en off:

“Yo leo mucho, y en algunos libros cuando empiezan a describir el cielo en el amanecer dicen que es rojizo o violeta, pero yo rojizo no me lo imagino, no puedo, me cuesta, no sé imaginarlo. Yo solo lo vi celeste, nunca se me ocurrió ir a ver un amanecer. Marcela no quiere distorsionar lo que yo pienso pero me dijo que en algunos países entre montañas el color del cielo cambia a violáceo. Yo lo imagino así.”

La imagen está completamente en negro y permanece así varios segundos. Se escucha el sonido de la brisa constante solo por un momento, luego se suma el crujir de las hojas, el sonido de pájaros a lo lejos, de agua cayendo, y por último de las copas de los árboles que se mueven con la brisa. Todos los sonidos se integran lentamente hasta que en determinado momento suenan todos al mismo tiempo sobre el fondo negro.

Aparece una imagen de un lago visto desde arriba, en la cual se contempla la superficie plana y en calma. Sobre ella inciden los rayos del sol y se superpone otra imagen que observa el agua del lago desde más cerca y de forma lateral, donde puede apreciarse el relieve de las pequeñas ondas que en la otra imagen no parecen existir y el movimiento de las mismas. El detalle observado de una porción de agua del lago sobre la imagen general del mismo parece

traspasarle el movimiento, así como la superficie plana vista desde arriba ilumina el agua en movimiento. Mientras se contempla esta imagen, la voz en off de MARGOT dice:

“Me doy cuenta cuando el agua del mar no está transparente, no se necesita ver para eso. Cuando está clarita la sentís liviana, pero cuando no lo está, el agua se vuelve más pesada y eso lo siento al tocarla. Son cosas que todos se pueden dar cuenta, pero que cuando alguien ve no necesita pensar en eso. La mira y ya puede ver que no está transparente, pero no siente la sensación del agua”.

La mano de MARGOT está cargada de pintura azul y pinta sobre la parte de abajo de la hoja una masa heterogénea de ese color con varios dedos. La imagen continua estando duplicada y desfasada en forma y tiempo, con opacidades disminuidas de forma tal que se observa como los bordes no coinciden. La mano de MARGOT está pintando dos veces a diferente tiempo. Con la mano que tiene libre apoya sobre la forma azul que acaba de pintar. Su otra mano vuelve con pintura blanca y hace unas pequeñas líneas sobre el azul, es evidente que se trata del reflejo de la luz sobre el agua.

Toda la imagen se vuelve de un color gris perla. Parece flotar una niebla espesa que no permite ver que hay detrás, todo está suspendido, no se ve ninguna forma definida. La imagen perdura mientras LINDA habla en off:

“No pierdo las esperanzas de que en algún momento, por el avance de la ciencia, pueda recuperar algo que me permita ver, quizás no con la misma visión. Pero bueno, es una condición que tengo ahora pero yo sigo siendo la misma”.

LINDA está de vuelta sentada frente a la mesa. Toma otra hoja y la dobla por la mitad, y luego otra vez pero en el otro sentido. Marca con suavidad los dobleces y la estira sobre la mesa. La hoja está dividida en cuatro cuadrantes. Toca los bordes de los lápices que tiene al costado en busca de pequeñas hendiduras. Encuentra el que tiene dos, es el marrón. Lo toma con una mano y con la otra palpa las marcas divisorias de la hoja. Manteniendo en todo momento la mano libre apoyada en la hoja, en el lugar donde va a iniciar el trazo, con la otra comienza a dibujar la figura de un cuerpo desde las piernas de un solo trazado, sin levantar el lápiz. La cámara acompaña el

movimiento de su mano. LINDA no llega a completar el dibujo, se pierde e interrumpe el trazado y levanta la mano. En la hoja se observa que la figura está incompleta. En este momento la imagen se corta abruptamente.

Ahora, se contempla el torso, piernas y brazos de LINDA que se mueven y baila con la música. Se observan dos manos que toman a LINDA por la cadera y corrigen su postura. LINDA se queda quieta en esa posición. En otra imagen, las mismas manos, las de la bailarina, toman uno de los brazos de LINDA y lo orientan en el movimiento. Luego, son sus propias manos las que tocan su cuerpo y la cámara vuelve a observar en detalle, recorriendo los contornos y las curvas pausadamente. Primero, se ve como las manos de LINDA recorren sus piernas, las cuales tiene colocadas una delante de la otra. Continúa subiendo, aparece la túnica azul y llega a las caderas, que tienden hacia un lado generando una curva acentuada del otro lado del cuerpo. LINDA continúa tocando su propio cuerpo intentando imitar la posición de baile de la bailarina. Una imagen de las caderas en movimiento de la bailarina se intercala, en la cual puede apreciarse el traje celeste plagado de brillos dorados que hacen ruido al moverse y acompañan el ritmo de la música. Nuevamente, se ve ahora solo una de las manos de LINDA que recorre su otro brazo, el cual se mantiene quieto en posición curva. La mano en movimiento avanza envolviendo el brazo quieto hasta llegar a la mano. Se encuentran sus dos manos, una toca a la otra. La cámara rodea la mano quieta y ahora se ubica de forma tal que en profundidad de campo puede ver el resto del cuerpo de LINDA borroso. El foco se va corrigiendo a medida que se avanza, no dejando ver mucho más allá.

El brazo que estaba quieto se mueve y la cámara lo acompaña hasta que se ubica al costado del torso. LINDA empieza a caminar, la cámara la sigue en el recorrido sin mostrar su rostro. En profundidad de campo puede verse la mesita y más atrás la fuente de la luz blanca que invade todo el lugar. Llega hasta la silla y se sienta, se observa su cuerpo de perfil que se acomoda. Da vuelta la hoja del block a una nueva en blanco. Toma el lápiz de color marrón y comienza nuevamente a trazar una figura. La cámara se acerca más a la hoja y a la mano para observar en detalle el recorrido del lápiz sobre la hoja. El foco acompaña el trazo inmediato y deja ver, un poco menos nítido, la otra mano que palpa las marcas de la hoja para guiarse. Hace la forma de las piernas, sube, dibuja el torso, levanta el lápiz, lo vuelve a apoyar, vacila por unos segundos, y no dibuja más. Se empieza a escuchar su voz en off sobre las imágenes:

“Soñé con unas acelgas tan verdes, tan verdes, y tan frescas. Me acuerdo que es como que las viera y las pudiera tocar. Me llamó la atención porque pienso, como puede la memoria registrarte y mantenerte un color así, tan vívido. Me han dicho que el recuerdo de la figura humana es lo primero que se pierde. Hace cinco años que no veo y todavía puedo recordarla, espero no perderla, por eso quiero seguir ejercitando y practicando. Voy a seguir trabajando mis recuerdos para mantenerlos”.

En otra imagen, vuelve a realizar el mismo trazo, esta vez llega un poco más lejos, dibuja hasta uno de los brazos de la bailarina, pero luego se superponen las líneas al volver a apoyar el lápiz. Cada vez que vuelve a empezar se observa en una imagen distinta y la cámara vuelve a su posición inicial, al comienzo del recorrido. Luego de tres intentos, se observa la mano de LINDA dejar el lápiz al costado de la hoja y tomarse las manos, dejándolas reposar sobre la hoja. La música es el único sonido que se escucha. Lentamente, la cámara comienza a transitar por el brazo de LINDA, asciende hasta llegar el hombro y finalmente, hasta su oreja. Aguarda unos segundos y hace el camino inverso, de la oreja de LINDA a sus manos que reposan sobre las hojas en la mesa, la música baja un poco su intensidad pero sigue estando presente. Una vez más, inicia el trazo de la figura del cuerpo de la bailarina, las piernas, luego las caderas colocadas como si estuviera bailando, el pecho, un brazo, el cuello, la cabeza, el largo cabello negro, el otro brazo, hasta completar el trazo. En algunas partes el trazo se corta y las líneas del contorno del cuerpo quedan apenas separadas, como si faltara algo en el medio.

Se ve una gran cantidad de flores rojas rodeadas de un arbusto verde y sobre ellas la misma imagen pero observada desde otro lado, haciendo que las flores se dupliquen y las de una imagen se intercalen con las de la otra. Ambas son iluminadas por los rayos del sol de forma diferente, y al ser fusionadas las imágenes, la iluminación también se transforma, zonas más oscuras se vuelven de un rojo más claro y viceversa. La cámara observa las flores desde lejos y se mueve en ambas imágenes en direcciones opuestas, transformando constantemente las formas y luces al superponerse de diferente forma. Luego, una de las imágenes es reemplazada por otro montón de flores blancas que crecen de un vasto espacio verde. Las flores rojas y blancas se mezclan y se ahora sí, se mueven al unísono, tanto a causa del soplo de la brisa como por el movimiento de la cámara. Se comienza a escuchar la voz en off de MARGOT:

“El rojo es mi color favorito, lo siento como una cosa avasallante, fuerte, que se impone. Algo que todo el mundo ve de lejos, que no pasa desapercibida. No me gusta usar el amarillo, no me gusta la sensación que me da el amarillo en la mano. Trato de usarlo lo mínimo. Me decían que podía ser por el aroma, pero no sé, no me gusta. El otro día vino una profesora que me preguntó por qué a mí no me gustaba el amarillo. Ella tiene alumnas que tampoco les gusta el amarillo, y pensaba que era porque veían el color, pero cuando se enteró que a mí tampoco me gusta, me preguntó por qué. No tengo explicación. No me gusta sentirlo en la mano, si tengo que hacer un sol lo uso, pero lo mínimo”.

Un momento después, la imagen de la gran cantidad de flores rojas rodeadas de un arbusto verde es reemplazada por la imagen de dos de estas mismas flores pero vistas en detalle, y que se superponen a las flores blancas que yacen sobre pasto verde. La opacidad equilibrada de ambas imágenes hace que el rojo y el blanco coexistan sin inconveniente. Se ven las distintas capas de la flor, que en sus pétalos tienen una textura aterciopelada, la cual viste a las flores blancas lisas que son vistas de lejos.

Ahora se ve el cielo celeste con alguna nube blanca, y en superposición una imagen del sol que brilla, encandila y lo ilumina. La cámara recorre al cielo realizando un movimiento lateral hacia la derecha, prestando atención a las nubes que pasan, mientras que el sol se superpone y permanece quieto en el centro del cielo.

“Al principio hacia todo más abstracto, cosas que se me ocurrían con las manos. Después empecé a recurrir a la memoria y a tocar. Primero pienso si a lo que quiero pintar puede llegar la luz, si puede penetrar a ese lugar y trato de imaginarlo. También presto mucha atención al movimiento de las cosas, es lo que más me gusta.”

La mano de MARGOT toma un tarro de pintura color rojo que tiene en una mesita al lado del atril. A los costados puede verse vegetación verde, pero no totalmente nítida. Parte de la mesita está iluminada y parte en sombra. MARGOT lleva el tarro de color rojo próximo a su nariz. Toda la imagen continúa viendose “doble”. MARGOT moja los dedos en la pintura roja y los lleva a la hoja. Apoya el tarro en la mesita y con la mano libre palpa con detalle la hoja. La

cámara se acerca para observar a la hoja de perfil y espera que la mano de MARGOT ingrese. La mano libre le indica a la otra donde comenzar. Apoya los dedos rojos en la hoja, hace unas pequeñas formitas y los saca. Se ve como la pintura sobresale en relieve de la hoja. Cada vez hace más formas pequeñas rojas. Por la característica de superposición de la imagen, parece que la mano de MARGOT pintara dos veces, a diferente tiempo. La cámara se mueve y se enfrenta a la hoja. Ahora se ven las manchas rojas que forman una gran masa imprecisa rodeada de verde. En otra imagen, MARGOT pinta una forma similar a las rojas, pero más pequeña y de color blanco.

Sumerge la mano en el tarro de pintura celeste que está sobre la mesita. La mano de MARGOT se apoya sobre la hoja y pinta de celeste la parte superior de la hoja. Lleva la mano hacia un lado y luego hacia el otro. Lo hace con mucha tranquilidad y cuidado. Pinta una franja gruesa sin límites definidos. Palpa la hoja y se detiene en un hueco que quedó blanco. Lo repasa de celeste. Luego, sobre este, pinta de color amarillo unas líneas que empiezan en la parte celeste y bajan hasta superponerse con la parte pintada de verde.

En la imagen se ve parte de varios haces de luz de tonalidad amarillenta. En el fondo predomina el color violáceo y celeste verdoso. La cámara sigue el recorrido de los haces buscando de donde provienen, y se encuentra con una masa opaca de forma irregular, de la cual se ve su contorno iluminado por una luz violácea. Enseguida se ve otra imagen, una porción de granos de arena es iluminada por la misma luz amarillenta. Por momentos se observa de costado, enfatizando en las ondas y relieves de la arena, y por otros, desde más cerca, resaltando los granos de distintos tonos. Se escucha el sonido del mar en movimiento y de la brisa.

Los dedos de GLICINA se sumergen en un tarro de pintura color ocre, se puede escuchar el sonido que hacen al ingresar y moverse entre la pintura espesa. Sostiene el tarro en una mano y la otra, con algunos dedos cargados de pintura, la lleva a la hoja. Se ve el recorrido de la mano en distintas imágenes hasta que finalmente llega a tocar el fondo negro opaco. Sólo se observa una parte de este fondo, y algunas de las líneas curvas blancas antes pintadas. GLICINA apoya la yema de sus dedos pintando varios puntos de diversas formas sobre un costado.

Se ve uno de los pies descalzos de GLICINA semi hundido en la arena. Lentamente, lo levanta y la cámara lo recorre observando cómo algunos granos de arena caen y otros quedan adheridos a la piel. La arena es amarilla amarronada con algunos granos color marrón. Se escucha el sonido del crujir de la arena a un volumen alto.

Otra vez, está la imagen de los dedos de GLICINA de color ocre. Ahora, se aprecia la superficie de la hoja de perfil, de tal forma que el relieve de los puntos amarillos, que antes no se percibía, sobresale notoriamente. Se ven varias montañitas pequeñas de color amarillo y forma irregular, una más grande ubicada en el medio, permanece en foco, las demás se ven indefinidas, así como también el estrecho espacio en profundidad de campo entre la hoja y el brazo. GLICINA acerca su dedo y hace otro punto amarillo. Voz en off:

“Mis dedos tienen memoria. Yo creo que puedo contar cada pintura que he hecho porque las tengo en las manos”

Se observa parte de un cielo color azul con nubes de color blanco opaco, que se mueven lentamente hacia un lado. La cámara también se mueve, siguiendo los bordes de las nubes, reproduciendo sus formas.

Se ven los dedos de LINDA que tocan la punta de un lápiz de color azul oscuro. Al tocar y notar que tiene punta, vuelve a tomarlo y se dispone a trazar una vez más. Tiene la otra mano, la izquierda, marcando límites en la hoja, además de unos alfileres que ahora delimitan el espacio que implica el torso de la bailarina. Lentamente, comienza a colorear ese sector, de forma suave, con un color azul. Mientras, su voz en off dice:

“El azul lo asocio al mar. También al cielo, pero no es el cielo bien celeste el que me gusta, sino ese cielo que es un poco más oscuro, no el celeste clarito de un día bien soleado. El azul donde vos ves las nubes blancas que se destacan. Es algo que extraño. Con mi mamá teníamos un pasatiempos, puede sonar una pavada, pero nos sentábamos en la hamaca del jardín a mirar el cielo y las nubes pasar. Nos encantaba. Me encanta el azul, pero siempre me quedo con la duda de que tono es el que estoy usando, ¿es azul bolita? ¿Azul profundo? Me quedo con lo tonalidad que yo visualizo.”

Deja el lápiz azul y busca sobre la mesa otro color. Toca los bordes de uno pero lo deja, el segundo que toca es el que busca, el amarillo oscuro. Sobre lo pintado de azul, hace algunos puntitos desordenados. Deja el lápiz y toca apenas un sector de la hoja. La cámara se acerca y adopta una posición más lateral, observa la mano de LINDA palpar la hoja lisa, sin relieve.

“La memoria visual es todo, es mi recurso. Primero me ayuda a recordar determinadas situaciones y recordar las formas. Me sirve para visualizar partes para dibujar, que si no hubiera visto no tendría acceso. Pero, al mismo tiempo, hoy en día, más allá de que yo tenga memoria visual y todo lo demás, lo siento como una gran limitante. Si siento un ruido me giro y busco ver, no veo nada y me desespera el hecho de que solo tocando puedo ver”.

Se observa una imagen en la cual predomina el color blanco, no hay formas definidas, es una nebulosa flotante de pura abstracción, sin ningún fondo concreto.

En una porción de agua, similar a la ya mencionada, se aprecian círculos que se forman en la superficie y que se hacen cada vez más grandes desapareciendo del cuadro. El sonido de la brisa se hace más intenso. A continuación, se ve una imagen muy cercana de la piel del brazo de GLICINA que está completamente erizada. La cámara, siempre en movimiento, recorre la parte descubierta del brazo hacia un lado, luego en otra imagen hacia el otro. La piel se ve grumosa, con la textura propia de estar erizado. El brazo de GLICINA también está en movimiento, parece que está pintando, pero no llega a verse su mano.

La cámara deambula mareada, no hay nada nítido que observar, a lo lejos se ve fuera de foco el cielo. De un lado a otro, la cámara parece estar buscando algo, flotando en el vacío. Luego, la imagen siguiente encuentra a la mano de GLICINA en el centro del cuadro, la cual se mueve tanteando el aire por momentos, y dejándola llevar hacia la dirección del viento por otros. La brisa suena más fuerte que antes.

Se ve parte de los trazos violetas y celestes ya pintados sobre la hoja. Aparece la mano de GLICINA y apoya su dedo sin pintura sobre una de las partes celestes, aún fresca. En otra imagen, en la cual la cámara se acerca aún más a la hoja, pudiéndose ver los relieves de la pintura y el dedo de GLICINA en mayor detalle, lo comienza a mover formando un semicírculo que se transforma en el inicio de un espiral. Se escucha su voz en off:

“A mí se me ocurrió pintar la brisa. La brisa no se palpa, no se ve. Yo la pinté, porque me la imaginé. La tengo muy clara en la cabeza. La pinté como una onda transparente. La pinté así. Son esas cosas que no tienen explicación lógica. Para mis cosas no son lógicas, mis cosas son porque yo las siento así”.

La cámara vuelve a deambular por el aire resaltándose un fondo de cielo fuera de foco violáceo y celeste. En seguida encuentra a un costado a GLICINA, de quien solo se ve la nariz y parte de su boca. La cámara se detiene y contempla su respiración. GLICINA inhala profundamente, y al sonido de su respiración le sigue el de una ola que acaba de romper. Nuevamente, se observa la imagen del vacío con el fondo de cielo desenfocado, donde la cámara se balancea de un lado al otro.

El dedo de GLICINA continúa haciendo el espiral sobre la pintura celeste ya colocada removiéndola y dejando un contorno traslúcido, blanco. Termina de realizar la onda en varias imágenes sucesivas.

Una vez más, se ve el lago pero ahora no está calmo, sino que su superficie se mueve por el soplo de la brisa. Sobre esta imagen, se superpone la de las flores blancas que se acumulan hacia la derecha, y ahora también en movimiento por la brisa, todas junto al pasto que las rodea, se vuelcan hacia un lado. Una tercera imagen, la de las copas de los árboles, también se suma al bajar su opacidad. Están acumulados hacia la izquierda de la imagen y la brisa hace que se muevan de forma brusca hacia los lados. El sonido de la brisa se siente más intenso que antes. La voz en off de MARGOT se entremezcla con el sonido de la brisa que ahora se escucha con mayor volumen:

“Pintar me da libertad. Me siento segura. Es difícil explicar lo que uno siente, pero la verdad que es un placer...”

Una de las manos de MARGOT toca la hoja ya casi pintada por completo, la cámara la acompaña en el movimiento, y la imagen está nuevamente superpuesta. Mientras se ven sus dedos tocar los distintos relieves y colores, se continúa escuchando la voz en off:

...Te libera, te metes adentro de la pintura y te olvidas de todo. Es terapia”.

Se observa como busca con sus manos la etiqueta de un tarro de pintura, es la celeste. Sumerge los dedos en ella y toma un pedazo de cartón que hay sobre la mesita. La cámara acompaña sus movimientos. Vuelve hacia la hoja, coloca el cartón sobre ella, en paralelo a los bordes de la misma, y sobre el borde del cartón pinta con su dedo una línea entrecortada sobre

las copas de árboles de distintos tonos de verdes. Mueve el cartón hacia abajo y repite el movimiento. El sonido de su dedo en contacto con la hoja y la pintura se entremezcla con la brisa que no cesa de soplar.

Comienza una secuencia de imágenes de corta duración que se suceden progresivamente, cada vez más rápido: Se observa un fragmento de color violáceo y luego otro más claro donde predomina el celeste iluminado por una luz intensa. Granos de arena color ocre y marrón que se escurren entre los dedos del pie. La imagen en detalle de una porción de mar que permanece calma, y enseguida, la mano de GLICINA sumergiéndose en el agua y perturbando la superficie antes calma. Se ve la imagen del cielo celeste en superposición con la imagen del sol brillando en el centro. Enseguida, el lago calmo que coexiste con las flores rojas, las cuales parecen flotar en su superficie. La imagen de las flores blancas ahora se superpone con unas pocas de ellas observadas en detalles. La cámara recorre el contorno del cuerpo de la bailarina sin pausar, de forma acelerada, deteniéndose por momentos a observar detalles como los brillos del traje y la forma de sus brazos. Se intercalan imágenes de las manos de LINDA que palpan su propio cuerpo mientras mantiene la posición de baile. La música árabe se mezcla con el sonido del trazo del lápiz que acompaña las imágenes de los cuerpos bailando. Una vez más, un fragmento violáceo claro y muy iluminado, ya no tan en detalle, donde se ve parte de una nube con el contorno iluminado por el sol. Los sonidos se superponen, ya no se escuchan por separado, el sonido del mar, las olas, la brisa, la arena y la brisa, todo se siente en conjunto. La copa de los árboles en superposición con las hojas en detalle, y el lago visto desde arriba, con su superficie plana con la imagen del mismo en movimiento formando pequeñas olas. La cámara observa por partes la pintura de MARGOT, en dos imágenes fusionadas que se desfazan en el tiempo. Se escuchan todos los sonidos: la brisa, el movimiento de los árboles, el sonido de las hojas, de las flores que se mueven en los arbustos y del agua. La cámara recorre de un lado al otro la pintura terminada de GLICINA. Por momentos, se ven las franjas violetas y celestes, luego los puntos amarillos con gran relieve, la onda transparente, la masa blanca y las líneas curvas. Luego, la cámara observa la hoja por partes con el dibujo de LINDA terminado.

Se corta abruptamente a una imagen en el taller donde se ven partes de las tres obras siendo colocadas sobre una mesa larga de madera. Se observan muchas manos que acomodan las pinturas de forma tal que no queden una encima de la otra. La cámara vuelve a ubicarse a la altura del pecho de ellas y desde el extremo opuesto de la mesa. Primero, la cámara está muy

próxima a las hojas, por lo que no posible discernir las formas, simplemente colores y relieves que va recorriendo, pasando de una hoja a la otra, mientras las manos terminan de ubicarlas y tocarlas. Luego, la cámara se aleja y se distinguen las tres obras, se contemplan por separado y casi en su totalidad.

Ahora, se ve el espacio del taller entero desde atrás de una ventana. Lo más cercano es la mesa de Margot, donde pueden verse distintos tarros de pintura y trapos sobre ella. Más adelante, en el centro, una larga mesa de madera, donde se encuentran las tres paradas a un lado colocando las obras. La ventana está semi abierta y tiene una cortina blanca traslúcida del lado de adentro que se vuela con el viento, por lo que la imagen no se ve nítida, sino que por momentos la cortina se interpone, y aunque permite divisar lo que sucede detrás tiñe la imagen de blanco y la vuelve espesa. Se observa en profundidad de campo que las pintoras van saliendo del cuadro de a una, primero LINDA, después MARGOT, y por último GLICINA. La imagen del taller vacío, contemplado a través de la ventana, perdura unos segundos más. La cortina invade la imagen cada vez más.

La imagen se funde a blanco. **FIN**

Créditos

8.4 Producción

8.4.1 Plan de producción

PLAN DE PRODUCCIÓN	
Etapas	Fecha
Desarrollo	Diciembre 2014- Agosto 2015
Preproducción	Setiembre 2015 - Noviembre 2015
Rodaje	Diciembre de 2015 - 11 días (2 interior y 9 exteriores)
Edición y Postproducción	Enero 2016 - Abril 2016
Promoción	Mayo 2016
Estreno	Junio 2016

8.4.2 Plan de rodaje

PLAN DE RODAJE			
Día N°	Locación	Locación	Equipo técnico
1	Playa - Amanecer (Glicina)	Glicina pintando, el entorno y la interacción con el mismo.	Cám/son/AP
2	Playa - Amanecer (Glicina)	Glicina pintando, el entorno y la interacción con el mismo.	Cám/son/AP
3	Playa - Amanecer (Glicina)	Glicina pintando, el entorno y la interacción con el mismo.	Cám/son/AP
4	Jardin Japonés/Rosedal (Margot)	Margot pintando e imágenes entorno.	Cám/son/AP
5	Jardin Japonés/Rosedal (Margot)	Margot pintando e imágenes entorno.	Cám/son/AP
6	Jardin Japonés/Rosedal (Margot)	Margot pintando e imágenes entorno.	Cám/son/AP
7	Salón de baile (Linda)	Linda dibujando, bailando e interactuando con la bailarina.	Cám/son/AP
8	Salón de baile (Linda)	Linda dibujando, bailando e interactuando con la bailarina.	Cám/son/AP
9	Salón de baile (Linda)	Linda dibujando, bailando e interactuando con la bailarina.	Cám/son/AP
10	Taller	Inicio/Preparación para pintar.	Cámara, sonido
11	Taller	Final: las pintoras terminan sus obras y se van	Cámara, sonido

4.3 Presupuesto: Resumen

Tipo de cambio USD = \$28

RESUMEN		\$U (UYU)	\$ (USD)
1	Equipo técnico	518.000	18.500
2	Alquiler de Equipos	256.340	9.155
3	Elenco	20.500	732
4	Gastos generales	14.000	500
5	Seguros y asesoramiento	65.720	2.447
6	Transporte	40.200	1.436
7	Edición y Postproducción	161.600	5.771
8	Lanzamiento y Promoción	114.000	4.071
TOTAL		1.190.360	42.612

8.4.4 Presupuesto: Desglose

1.	EQUIPO TÉCNICO					
	Descripción	Cant.	Un.	Unitario	Parcial	Sub-total USD
1.1	Productora - directora - cámara - montajista	1	global	280.000	280.000	10.000
1.2	Director de sonido (directo y postproductor)	1	global	140.000	140.000	5.000
1.3	Asistente de producción	1	global	98.000	98.000	3.500
	Sub-total 1				518.000	18.500

2.	ALQUILER DE EQUIPOS *					
	Descripción	Cant.	Un.	Unitario	Parcial	Sub-total USD
3.1	Cámara Sony PMW-F3	11	días	7.700	84.700	3.025
3.2	Set RED PRO Primes (18, 25, 35, 50, 85, 100mm)	11	días	4.900	53.900	1.925
3.3	Lente Canon/Century S2000 300mm T/2.8	4	días	1.960	7.840	280
3.4	Estanco/Scuba Cam - (Caja para sumergir cámara)	1	días	14.000	14.000	500
3.5	Equipo de sonido	11	días	4.200	46.200	1.650
3.6	Steady/shoulder*	11	días	700	7.700	275
3.7	Laptop*	1	global	42.000	42.000	1.500
	Sub-total 2				256.340	9.155

*Equipos que se comprarán.

3.	ELENCO - Pago de viáticos (Transporte de taxi si es necesario, comida, etc.)					
	Descripción	Cant.	Un.	Unitario	Parcial	Sub-total USD
2.1	Glicina	1	global	4.000	4.000	143
2.2	Margot	1	global	4.000	4.000	143
2.3	Linda	1	global	4.000	4.000	143
2.4	Marcela	1	global	2.000	2.000	71
2.5	Rogelio	1	global	2.000	2.000	71
2.6	Bailarina de danza árabe (cachet)	3	días	1.500	4.500	161
	Sub-total 3				20.500	732

4	GASTOS GENERALES					
	Descripción	Cant.	Un.	Unitario	Parcial	Sub-total USD
4.1	Papelería	1	global	3.000	3.000	107
4.2	Comunicaciones	1	global	3.000	3.000	107
4.3	Viáticos del equipo (comida)	1	global	8.000	8.000	286
	Sub-total 4				14.000	500

5	SEGUROS Y ASESORAMIENTO					
	Descripción	Cant.	Un.	Unitario	Parcial	Sub-total USD
5.1	Seguros de equipos	1	global	28.000	28.000	1.000
5.2	Abogado	1	global	14.000	14.000	600
5.3	Escribano	1	global	9.720	9.720	347
5.4	Contador	1	global	14.000	14.000	500
	Sub-total 5				65.720	2.447

6	TRANSPORTE					
	Descripción	Cant.	Un.	Unitario	Parcial	Sub-total USD
6.1	Alquiler de camioneta (traslado elenco y equipos)	11	día	2.200	24.200	864
6.2	Conductor	11	día	1.000	11.000	393
6.3	Nafta	1	global	5.000	5.000	179
	Sub-total 6				40.200	1.436

7	EDICIÓN Y POSTPRODUCCIÓN					
	Descripción	Cant.	Un.	Unitario	Parcial	Sub-total USD
7.1	Alquiler de estudio de grabación (voz en off)	6	hora	3.600	21.600	771
7.4	Postproductor de imagen	1	global	140.000	140.000	5.000
	Sub-total 7				161.600	5.771

8	PROMOCIÓN Y LANZAMIENTO					
	Descripción	Cant.	Un.	Unitario	Parcial	Sub-total USD
8.1	Impresión de afiches	1	global	4.000	4.000	143
8.2	Impresión del dossier y copias	1	global	3.000	3.000	107
8.3	Diseño de dossier, afiches y dvd	1	global	9.000	9.000	321
8.4	Promoción	1	global	56.000	56.000	2.000
8.5	Copias de la película y envío a festivales	1	global	42.000	42.000	1.500
	Sub-total 8				114.000	4.071

9. Referencias

- Akerman, Chantal. (Directora) (1977). *News from home*. [Película]. Francia: Paradise films
- Aumont, Jaques. (1992). *La Imagen*. Barcelona: España: Paidós.
- Aumont, Jaques. (1997). *El Ojo Interminable. Cine y Pintura*. Barcelona: España: Paidós.
- Aumont, Jaques. (2004). *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: s.n.
- Aumont, Jaques. Vernet, Marc; Bergala, Alain y Marie, Michel (1989). *Estética del cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Bazin, André. (2012, julio 30). Chris Marker (1): Lettre de Sibérie por André Bazin. *Cinéfilo* [en línea]. Recuperado de: <https://cinefilobar.wordpress.com/2012/07/30/chris-marker-1-lettre-de-siberie-por-andre-bazin/>
- Baudry, Jean-Louis (2004). (n.d) The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema (pp.206-223). Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. (pp.335-365). En Baudry, Leo y Cohen, Marshall (2004) *Film theory and criticism*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Berger, John. (Director) (1972). *Modos de ver*. [Película] Reino Unido.
- Benjamin, Walter (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Taurus.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: España: Paidós.
- Bramblitt, John. (2012). *Shouting in the dark: My journey back to the light*. [Versión electrónica]. Estados Unidos: Lyons Press.
- Breschand, Jean. (2004). *El documental. La otra cara del cine*. España: Paidós.
- Chion, Michel. (1993) *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. España: Paidós Ibérica
- Debray, Régis. (1994) *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós.
- Debord, Guy. (1967) *La sociedad del espectáculo*. París: Buchet-Chastel.
- Goldstein, E. Bruce. (2005) *Sensación y percepción*. Madrid: Ed. Thompson.
- Gombrich, Ernst H. (1983) *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós
- González, Compeán, Javier. (2014). *Sinestesia, arte y tecnología: Una exploración de la Historia del Arte Sinéscico a través de dispositivos relacionados*. [Versión electrónica] Editorial Montea S.A. de C.V
- Joly, Martine. (2003). *La interpretación de la imagen: ente memoria, estereotipo y seducción*. España: Paidós.
- Kossakovsky, Victor. (2006, noviembre 27). *2006 Masterclass Victor Kossakovsky*. International Documental Film Festival Amsterdam. [Video]. Recuperado de: <https://www.idfa.nl/industry/tags/event.aspx?id=C06858F9-DC7B-418B-83A0-47F173ECBE81>
- Metz, Christian. (1993). *La Enunciación Impersonal o la perspectiva del filme*. Semiosis 30-31, pp.53-80. [Disponible en línea].
- Metz, Christian (2001). Identificación, espejo (pp.57-71). La pasión de percibir (pp.72-81), Historia/Discurso (Nota sobre dos voyeurismos) (pp.93-99). En *El Significante Imaginario. Psicoanálisis y Cine* Barcelona: Paidós
- Nichols, Bill. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Brakhage, Stam. (Director) (1987), *The Dante Quartet*. [Película]. Estados Unidos.

- Brakhage, Stam (Director) (1993). *Stellar*. [Película]. Estados Unidos.
- Brakhage, Stam. (Director) (1999). *Persian Series*. [Película]. Estados Unidos.
- Stam, Robert. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.
- Taylor, S & Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona, España: Paidós.
- Tarn, G. (2005). *Black Sun* [película]. Gran Bretaña: Passion Pictures.
- Torreiro, C. & Cerdán, J. (Eds.). (2005). *Documental y vanguardia* (1ª ed.). Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Real Academia Española. (2012). Diccionario de la lengua española (22. ed.) [En línea]. Consultado en: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>
- Reglamento Notarial Acordada N° 7.533. (2014, octubre 22). Uruguay. [En línea]. Recuperado de: <http://www.aeu.org.uy/>
- Russo, E. (1998). *Diccionario de cine*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Valles, M. (1997). *Técnicas cualitativas de investigación social*. Madrid, España: Síntesis.
- Weinrichter, Antonio. (2005). *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid: T & B EDITORES
- Weinrichter, A. (Ed.). (2007). *La forma que piensa: Tentativas en torno al cine-ensayo*. España: Gobierno de Navarra.

10. Anexos

10.1 Entrevistas

10.1.1 Entrevista a Margot.

Fragmentos de entrevista a Margot Bauhoffer realizada el 4 de mayo del 2015

¿Hacía mucho tiempo que concurrías al Instituto Artigas? ¿Qué tipo de actividades realizabas allí?

Bueno, yo terminé la rehabilitación en el centro Cachón. Viste que eso tiene un límite, cuando estás rehabilitada ya no podés ir más. Entonces empecé la UTU, a hacer carpintería, pero no me dejaron. El director dijo que no, que era muy peligroso. Entonces ahí empecé en el Instituto Artigas, y fue en el año 97. Desde ese año que estoy yendo. Hago cestería, cocina y manualidades. Este año empezamos computación. Hace ya 3 años que fueron Rogelio y Marcela al Instituto, ellos estaban viendo si servía la pintura sensorial, y bueno ahí los conocí. Ellos empezaron a ir en abril y yo creo que en junio o julio. Ahora sigo yendo al Instituto y al taller de pintura los lunes.

¿Cómo se conforma tu familia?

Tengo 3 hijos, el mayor es fallecido. Son 4 nietos y un bisnieto de 2 años. Vivo con mi esposo por Instrucciones y Cuchilla Grande.

Antes del taller, ¿no tenías ningún vínculo con la pintura?

En el Instituto fue la primera vez y me encantó, antes no había probado nada. Marcela llevó la pintura para probar y me encantó.

¿Fue en el año 98 cuando perdiste por completo la visión?

Sí, lo mío fue gradual. Fue a causa de la retinitis pigmentaria, una enfermedad congénita, que hace que vayas perdiendo la vista de a poquito. Van a ser 17 años. Yo no veo nada.

Ahora que pasaron tantos años, ¿cuál pensás que fue de los grandes cambios que tuvo tu vida?

Hacer cosas que antes no hacía. Por ejemplo, de repente es una pavada, pero yo cuando veía nunca me había animado a subir a una escalera mecánica, me daban miedo los escalones. Ahora subo y bajo la escalera perfectamente. Será porque no veo los escalones. Ahora como no veo, pido que me apoyen la mano en la baranda y ella misma me lleva.

Tenés una actitud muy positiva al respecto.

Sí, la verdad que esto de la pintura no sé si lo hubiese hecho. No me interesaba. No era una cosa que yo decía que iba a hacer. Esto fue nuevo. Mismo en el taller de cestería, sin ser la manualidad y la cocina, son cosas que empecé a hacer estando ciega. De repente se trata de demostrar que uno puede hacer cosas, y después te va gustando lo que haces y cuando la gente te hace comentarios te da más ánimos de seguir, aparte del placer que le da a uno mismo.

¿Entonces para vos el mayor cambio al perder la visión fue empezar a hacer cosas que antes no hacías?

Sí, sin duda.

¿A qué te dedicabas?

Era la encargada de la copa de leche de un jardín de infantes. En el 247, por Belloni. Cuando entré a trabajar, entré como auxiliar, las que ayudan a las maestras a preparar el material. A medida que fui perdiendo la vista me fueron cambiando. Fui al Instituto Cachón y me prepararon para la cocina, y bueno yo preparaba la merienda y la leche para 230 niños. Me pude adaptar y seguí trabajando.

¿Siempre te gustaron los niños?

Sí, me encantan. 34 años trabajé con ellos. Me jubilé el año pasado porque ya tenía la edad y los años de trabajo. Ahora uso el tiempo para hacer otras cosas que me gustan y antes no podía.

En tu caso recuerdo que recurrís al tacto para luego llevar a cabo la representación.

¿Desde siempre fue así? ¿Lo fuiste aprendiendo?

Al principio fue todo más bien abstracto, cosas que se me ocurrían con las manos. Después hice una serie de libros. Para eso recurrí mucho a la memoria. Pinté libros abiertos y cerrados, pero

les hice volumen. Bueno, el año pasado empecé tocando las cosas y tratando... al principio te digo que cuando hice *Las plumas* (pintura) no pensé que me fueran a quedar, tenía miedo de no lograr el movimiento. Cuando fui a la playa (pintura a partir de salida) también tuve el mismo miedo, no sabía si iba a lograr el movimiento del mar, de las olas, no sabía cómo hacerlo y al final lo hice. Tenía miedo de no lograr el movimiento del agua, pero lo logré.

Así como lo hiciste con los libros, ¿es habitual que recurras a la memoria, a tus recuerdos de cómo lucen ciertos objetos?

Sí, sí. Por ejemplo, cuando fuimos al Parque rivera³⁸ (pintura al aire libre), yo pensé en cómo se vería el monte, en la parte que estaba bien cerrado el sol no entraba mucho, entonces ahí hice las hojas de un verde más oscuro, y fui aclarado el follaje para el lado que supuestamente estaba entrando el sol.

¿Ahí el recuerdo de cómo la luz se refleja es importante verdad?

Claro, yo primero pienso si puede llegar la luz o el sol, si puede penetrar a un lugar y eso. También presto atención al movimiento, es lo que más me gusta. La pintura de la playa también, una de las cosas que me dijeron en la muestra fue como había logrado hacer así el horizonte. A mí me encanta el verano, me encanta la playa, y yo pregunto viste, cómo está el cielo, cómo se ve, como está el mar a lo lejos, los atardeceres. Tengo una amiga que prácticamente me hace la fotografía, me cuenta todos los detalles. Ella me explica y yo tengo mis recuerdos, entonces pongo los colores. Este año hice las *noctilucas* que aparecieron en la playa de Punta del Este.

¿Alguna vez las habías visto? ¿Tenías recuerdos?

No, eso nunca vi. Mi cuñada está allá a dos cuadras de la playa. Entonces fuimos y ella me explicaba cómo se iluminaba las olas. Vine y le dije a Rogelio. Al principio él no estaba seguro pero dice que me quedó bien. (...) Eso si me hubiese gustado... Hay cosas viste que... por ejemplo, la cara de mis nietos, porque la de mis hijos yo sé como es, pero la de mis nietos no, y eso también de las noctilucas que me hubiese gustado verlo. Pero bueno...

(...)

³⁸ Ver Anexo 10.2: *El bosque* (Margot Bauhoffer), p. 182.

Sí, bueno una cosa que Rogelio se reía, cuando fuimos a la playa yo le dije “el agua no está clarita”, y me dice “¿y cómo sabes?, y le contesté que estaba como pesada. Porque el agua cuando te ves los pies la tocas y está como livianita, y cuando este revuelto la sentís más pesada. Esas son cosas que te das cuenta pero cuando miras no pensás en esas otras cosas. Vos miras y pensás “ah mira que feo hoy no está el agua clarita” pero no podes atención a la sensación del agua.

¿Cómo ha sido la evolución en cuanto a las temáticas de tus pinturas?

Como que ahora me animo a hacer más cosas. Me gusta ensuciarme las manos con pintura y que salga lo que salga, mezclar colores y probar. Ahora estoy probando cosas nuevas. Marcela me trajo un adorno que son un montón de círculos de hierro entrelazados para pintar. Yo lo toco y lo voy haciendo. (Más adelante, en la visita al taller, Margot estaba terminando de pintar este adorno, y se le ocurrió integrar el viento para que interactuara con la inmovilidad del adorno)

¿Alguna vez imaginaste que serías pintora?

No, no. De repente de dibujar sí, pero así de hacer una pintura no, nunca hubiese pintado. Yo le digo a Rogelio, yo tengo cero cultura de pintura, nunca me había interesado cuando veía.

Cuando mencionamos la pintura sensorial que inventó Marcela (Cozzo) me decías que esta te da libertad. ¿Pintar en general te genera esta sensación?

Claro, me siento segura. Es difícil explicar en palabras lo que uno siente, pero la verdad que es un placer. Te libera, te metes adentro de la pintura y te olvidas de todo. Es terapia.

¿Te gustaría que se estimulen otros sentidos al momento de recepción de tus pinturas, no solo que se miren?

Mucha gente no la toca porque no sabe qué se puede tocar, pero cuando uno le dice que se puede tocar y oler se entusiasma y lo hacen. Lo que pasa que es muy difícil, a mi me gustaría sí. Este año estamos tratando de ver cómo hacer para que la persona no vea la pintura al principio y sí la toque. Es difícil decirle a la persona también "cerrá los ojos" o "ponete un antiparra". Hay personas que les gusta. Pero estamos tratando de ver eso, de ponerle algo encima a la pintura, en eso estamos.

Claro, imagino que puede haber personas que no les interese, pero otras que sí quieran ponerse acercarse al realizador.

Sí, porque lo interesante es eso creo yo. A mí me gustaría sí.

En relación con esto, cuando pintas ¿te preocupa cómo vaya a quedar estéticamente tu obra?

Claro, sí. Por ejemplo, yo el año pasado hice una piña (de árbol). Al tacto quedó muy bien, a mí me encantaba, pero no fue a la muestra, porque Rogelio decía que estéticamente era una mancha negra en una hoja. Si la tocabas era una piña, pero si la mirabas era solo una mancha negra. Este año voy a hacer un ananá (risa), así no es una mancha negra.

Rogelio pensaba que no, pero ¿a ti te hubiese gustado que estuviera igual?

Sí, a mí me encantó esa piña. No había pensado en lo que él me dijo. Cuando me explicó, dije sí, tiene razón, porque si no la tocan y la ven de lejos, entonces sí es una mancha negra.

Al momento de imaginarte una pintura, cuando pensás en los colores que querés, ¿los visualizas?

Sí, a mí me gustan los colores fuertes, los colores pastel no, aunque sí me guste pintar el mar y la playa. No sé, dicen que va en la personalidad. Yo pienso que si tengo un fondo negro, le pongo un rojo. En la tortuga del año pasado, yo no le hubiese puesto un fondo verde. Pienso en los contrastes de los colores, me gustan mucho los colores fuertes.

¿Cuál es tu color favorito?

El rojo. Es el que más uso.

¿Cómo lo describirías?

Como una cosa avasallante, fuerte, que se impone. Algo que todo el mundo ve de lejos, que no pasa desapercibida.

Mi curiosidad con los colores es lo que puede suceder al asociarlo a otras sensaciones que no tienen nada que ver con lo que te produce al verlo.

Claro. A mí me pasa una cosa rara, y el día de la muestra me di cuenta que no me pasa a mí solo. A mí no me gusta usar el amarillo, no me gusta la sensación que me da el amarillo en la mano. Trato de usarlo lo mínimo. Me decían será por el aroma. Pero no sé, no me gusta. A mí el amarillo me causa rechazo, no sé porque, pero me quedé contenta cuando en la pasada muestra vino una profesora que ve y que pinta, y que también rechaza el amarillo. Ella tiene alumnas que tampoco les gusta el amarillo, y pensaba que era porque veían el color, pero cuando se enteró que a mí tampoco me gusta, me preguntaba por qué. Marcela me dice todos los colores tienen la misma textura, pero a mí no me gusta solo la textura del amarillo. No tengo explicación. No me gusta sentirlo en la mano. Lo uso lo mínimo, si tengo que hacer un sol u otras cosas que pienso que tienen que ser de ese color, pero no es el que yo elegiría. (Unión de comentarios de Margot sobre el color amarillo en las dos entrevistas realizadas: la conjunta y la individual).

De todas las pinturas que has hecho, ¿tenés alguna favorita?

Sí, *La playa* y *El toro*. Me dicen que *El bosque* quedó muy lindo, el que hice en el Parque Rivera.

¿Lo son por el proceso de creación o por los comentarios?

Porque me gustó hacerlos. El torito por ejemplo fuimos al taller de Octavio Podestá y me gustó mucho cuando me la dio para tocar, y dije esto yo lo voy a poder hacer bien. Me gustó la escultura y me gustó hacerla. Me tomé tiempo para tocarla varias veces y quedé contenta con el resultado. (Trabajo realizado a partir del tacto de una escultura)

¿Cómo fue la experiencia de ir a la playa?

Nosotros fuimos a las 8 am, nos quedamos sentados un rato escuchando el mar, el movimiento de las olas, escuchando para qué lado soplaba el viento. Cuando fuimos al parque también el sonido de las ramas de los árboles, los pájaros. Es lo que pasa, al perder la vista, la gente te dice que se te desarrolla más los otros sentidos, pero no es así, prestas más atención a los otros. Al no ver tenés que prestar atención, por ejemplo, al oído para saber de qué lado vienen los autos en la calle, el olfato, si buscas algo te guías por él, y el tacto para saber si una cosa esta buena, limpia,

lo que sea. En cambio, si ves no precisas prestar atención a esas otras cosas, porque ya ves si está feo, lindo, limpio, si viene el auto. Yo los días de mucho viento trato de no salir porque el viento me deja sorda y no puedo escuchar bien, me ponga mal y trato de no salir. Tenés que ir con todos los sentidos atentos. No se te desarrollan más, prestas más atención.

¿Te gusta pintar al aire libre?

Sí, me gusta. Primero yo pensaba ¿qué vamos a hacer ahí? No conocía mucho y no entendía. Después de la primera vez que fuimos a la playa nos gustó. Yo pensaba que no me iba a surgir nada, Rogelio nos decía que nos quedáramos tranquilas y bueno, fue así.

¿Hay alguna obra que no te haya gustado hacer?

De las terminadas no, pero el año pasado empecé a hacer una corona y no me salió, no pude hacerla como le imaginaba. La archivé. No me salía como yo me la imaginaba y la dejé.

¿Cómo es una clase de taller?

Cada una está en una mesa distinta. Eso acá, cuando empezamos en el otro taller no, pero acá hay más lugar y cada una tiene su mesa, y te podés concentrar más. Por ejemplo, yo este año vine con esto de las noctilucas y Rogelio me decía “vamos a ver”, pero yo insistía. Ahora Marcela me trajo ese adorno para pintar, pero sin compromiso. Ellos te sugieren cosas, pero nosotras también tenemos nuestras ideas. Rogelio nos dice que no pueden quedar las cosas colgadas, tiene que tener una temática la pintura, tiene que haber un sentido, entonces de esa manera nos ayuda. Nosotras hacemos lo que pensamos, pero como que él te explica cómo va.

¿A tus nietos les has mostrado las pinturas?

Sí, les encantan. Del de la playa mi nieta (10), que también le gusta dibujar y pintar, dijo “abuela, ni yo hago eso”

(...)

Lo que no he logrado es darme cuenta si expreso en mis pinturas mi estado de ánimo. Rogelio dice que se ve en los cuadros los cambios, que se ve, pero yo no me doy cuenta. Yo pensaba, en el jardín te dicen cuando un niño pinta todo negro u oscuro es cuando está triste, pero Rogelio me decía que no, que si alguien hace rayas o puntos eso significa nerviosismo... Yo no te digo que

vengo siempre bien, pero no me doy cuenta que lo exprese, pero él dice que sí, que se nota. Yo personalmente no lo percibo. De repente como me gusta tanto no se transmite lo malo a la pintura. No sé si está bien o mal. Rogelio dice que acá no hay nada que esté ni bien ni mal.

10.1.2 Entrevista a Glicina.

Selección de fragmentos de la entrevista realizada a Glicina Medina el 15 de mayo del 2015.

En el 2004 fue tu primer encuentro con la pintura ¿Cómo recordás esa experiencia?

Cuando yo iba al liceo, hace muchos años, estaba exonerada de dibujo, porque como era ciega... hice algunos trazos en matemática, pero trazos que se hacían no con lápiz convencional, sino con una tabla de goma y trazos con el compás, pero no más que eso. En el 2004 no fui puntualmente al taller para aprender pintura, fui para aprender escultura, para trabajar con arcilla. La profesora empezó a leer cosas de pintores, historias, mientras trabajábamos con la arcilla, y a mí me gustó y el que más me pegó fue Pollock, me pareció bastante loco. Ella me explicaba que él tenía por costumbre tirar lienzos y tirarles baldes de pintura, hacía cosas de loco. Ahí se despertó mi curiosidad por la pintura. En el 2005 se hizo un video para después hacer una muestra en el atrio de la Intendencia, y bueno fueron unos chicos que nos grabaron y nos preguntaban cosas. Fue ahí que ella me dio unos óleos para probar. No te digo que me gustó, pero cuando empecé a pintar... pintaba con oleos, no con las manos con la pintura del taller de Marcela y Rogelio, era distinto. Entonces, empecé a hacer trazos y trazos, y ella me miraba. Me acuerdo que me dijo “ah pero espera, dejálo así... capaz que le falta un poquito acá, un poquito allá”, y terminé haciendo como una cara. No sé si ella no quiso ayudarme más con la pintura o no estaba preparada, no lo sé. Creo que después hice una especie de galera, pero no sé qué se hizo de eso honestamente. Un rostro hice, pero no lo hice pensándolo, intencionalmente, empecé a hacer trazos, líneas para acá, líneas para allá, y ella me iba diciendo que parecía, y quedó. En el 2012, sin saber que esto podía ser tan fantástico para mí, me encontré con Marcela, me contó un poco la experiencia de sus pinturas, me invitó al taller. Yo digo, ¿qué me puede pasar?, voy a experimentar. Siempre que hay un ofrecimiento para personas ciegas, me siento involucrada y trato de participar, porque nunca sé si lo voy a seguir yo o va a ser la apertura para que otra gente lo pueda continuar. Y bueno, fui. En aquel momento había unas cinco personas que después por distintas razones abandonaron, y nos quedamos con Linda y Margot. Este es el tercer año que estamos trabajando.

¿Qué sentiste al terminar este rostro que fue tu primera pintura?

Me emocioné mucho. Terminé llorando. Yo sentí una emoción muy grande, y me acuerdo como si fuera hoy cuando me dijo está terminada, y dije “esto lo hice yo”. Fue increíble. Pero ya te digo, después no sé qué pasó porque no me acuerdo, fue algo que se despertó y quedó, no se

siguió alimentando, por eso supongo que no seguí. Seguramente si ella me hubiera motivado a seguir capaz que yo lo hubiese hecho. Me encontré con ella hace como dos meses y nunca le pregunté porque no había seguido conmigo con la pintura, que le había parecido. Era un taller integrado, éramos diez personas, tres ciegas y el resto con visión normal que pintaban y dibujaban, y con ellas sí trabajó mucho en pintura, pero ya te digo, a mí me quedó ese bache, y no puedo decirte porque no seguí, pero puedo decirte que me emocionó muchísimo mi primera pintura.

(...)

A mí me gusta mucho esta pintura (sensorial). Quise tomar un pincel, y siento que no estoy depositando en el papel lo que yo quiero. Necesito pintarme las manos, sentir en las manos la pintura y lo que yo quiero. El óleo era distinto, agarrabas el pincel, lo mojabas en un color, pero no sentí lo mismo. Sí que fue emocionante terminar el trabajo, pero no sentí lo mismo.

¿Cómo fue tu proceso de pérdida de visión?

A mí me operaron cuando yo era adolescente, cuando tenía 14 años. Mi infancia se desarrolló muy oscura. Al no ver no pude disfrutar de mi infancia como cualquier niño. Mi familia no sabía que un niño ciego podía jugar, podía hacer cosas de otra manera. Yo estaba de la silla a la cama y de la cama a la silla hasta los 14 años que fue cuando me operaron. A partir de ese momento me dieron visión de colores y bultos a muy corta distancia. En el 92' tuve desprendimiento de retina del ojo izquierdo, y hace cinco años y medio de vuelta y ya no se pudo hacer nada. El ojo al estar operado de cataratas y al tener ese glaucoma, cuando además se tiene desprendimiento de retina es muy difícil que pueda salvarse. Hicieron todo lo posible en el 2005 y 2006, y el resto de visión me duro unos cuatro años más, pero en el 2010 perdí totalmente la visión, me quedé a oscuras... no, no a oscuras porque no veo oscuro. Veo como un resplandor. Vamos a suponer que acá en este lugar hubiera tubo luz que no te alumbran directamente, pero en el espacio hay claridad. A veces me hago así con las manos (las pasa por delante de los ojos), pero no, esa claridad la tengo adentro.

Entonces, tenés recuerdos de los colores, ¿verdad?

Sí, sí claro.

Pero ¿no tenés recuerdo visual de cómo lucen las cosas?

Mira yo te cuento lo que me pasa. En este momento estoy acá y yo me imagino el espacio y siento como que lo vi. Si yo diera vuelta la cabeza acá yo veo una vitrina, después acá (señala a su derecha) hay un mostrador, allá (señala a izquierda) hay más mesas, y después más allá hay como si fuera una ventana y atrás tuyo hay una pared. Me lo imagino tal cual así. Es la segunda vez que vengo acá y me lo imagino así. Yo no veo nada, pero me imagino las cosas como si las viera, no sé por qué.

¿Cómo se conforma tu familia?

Bueno yo tengo pareja. Él tiene un perro guía porque es de muy baja visión, está perdiendo la visión, tiene retinitis pigmentaria. Optó por un perro guía en lugar del bastón. También tengo a mi hijo en casa, Rodolfo. Es lindo mi hijo, no digo de belleza, es lindo tenerlo porque es un gurí que... yo creo que todos los hijos hacen lo mismo con las madres, él me dijo que se siente muy orgulloso de mí. Esa fue una meta que yo me impuse durante mi vida, crecer como persona para que en un futuro mi hijo, cuando también creciera se enorgulleciera de mí. Bueno, no siempre lo dijo, pero últimamente me lo está diciendo seguido. Yo me enteré hace como seis, siete años que él estaba orgulloso de mí, porque se lo comentó a una compañera de trabajo, a mí nunca me lo dijo.

Me habías comentado que trabajaste como funcionaria pública, ¿dónde?

Entré trabajando en salud pública en el 76' como ascensorista, en el 87' pasé como administrativa a sueldos, y luego de telefonista a recepcionista que también atendía público. En el 2010 pasé a desempeñar una secretaría de la Dirección de sueldos. Me jubilé en el 2013.

Mientras pintas, ¿te gusta escuchar música? ¿Te ayuda?

No. En el taller hay tres espacios. Yo me quedo con el primero porque estoy sola. Si bien se escuchan las voces y eso, yo cuando me pongo a pintar no puedo hablar, no puedo, no sé si es que no puedo hacer dos cosas a la vez o quiero volcar todas mis energías en la pintura, no quiero desaprovechar nada.

¿Recurrís seguido a la literatura para inspirarte? Recuerdo que me decías que al no tener tanta memoria visual como tus compañeras recurrís a otros medios

Sí, pero no es que las busque, me aparecen. No pienso en lo que voy a hacer. Si bien a veces pienso antes de que se va a tratar el cuadro. Lo primero que hago son los fondos, me gusta mucho el negro, el olor, lo pinto y lo huelo, lo disfruto muchísimo. A la semana siguiente pienso que voy a hacer, y digo dame blanco y empiezo a hacer manchas blancas, líneas blancas, y bueno lo voy dejando y tomo otra hoja y voy haciendo círculos negros sobre cartulina blanca, manchas negras. No sé, se me ocurren cosas. Agarro una cartulina y le empiezo a hacer cortes con una tijera, cortes, cortes, cortes, y cuando vos lo pones sobre la mesa queda en circulitos blancos y queda para tocar y visualizar. Rogelio me dijo que estaba muy bueno, que era una creación distinta a lo que venía haciendo hasta ahora.

No habitúas imaginarte la obra terminada, ¿lo vas creando en el momento?

Claro, exacto. Además, ellos en ningún momento me presionan, me podrán decir le falta algo. A mí me gustan mucho los contrastes, los volúmenes. Este año vamos a empezar a trabajar con distintos elementos que sean visuales y táctiles, con pequeños volúmenes de distintas cosas.

Cuando terminas tu pintura, ¿tu forma de acceder a ella es a través del tacto?

Sí, sí, me encanta tocarlo. Yo creo que te puedo contar en este momento cada pintura que he hecho porque las tengo en las manos. Mi memoria visual pasa al revés de la gente, porque vos por ejemplo ves algo y después lo podés pasar a las manos, yo a revés lo entro por las manos. Es como que yo estoy tocando algo, lo voy elaborando y después llega a mi cabeza. Es al revés.

¿Puede ser que al no tener tanta memoria visual tu imaginación sea más libre de prejuicios, con menos límites?

Sí, Marcela dice eso. Viste la descripción que te dí del espacio que estuvimos antes, eso yo me lo imaginé así. Esto (lugar diferente) me lo imagino, como te puedo decir, no con tanta iluminación externa, tiene mucha iluminación interna, artificial, como que no hay ventanales en los costados, y bueno, hay algunas columnas dividiendo dos mesas, es como que no hay tanta claridad.

Hicimos un trabajo en teatro, porque el grupo en el que yo participo es fantástico. Soy la única persona ciega, y no sabes cómo me abrieron las puertas del corazón. Fui con un poco de miedo

porque digo, tienen todo el derecho del mundo de decirme que no. Eran 12 mujeres y un varón. Las voces la primera vez no puedo asociarlas entonces les dije “miren chiquilinas yo lo único que no puedo hacer es ver, todo lo demás lo hago, un poco más rápido un poco más lento, pero lo hago. Lo que necesito es reconocer el espacio, y saber que es el ‘allá’ y ‘acá’ de ustedes”. Todas vinieron y se nombraron para que logre identificar nombre con voz. Hoy las conozco a todas, ya no me tienen que decir “Hola soy Olga”, y me dicen que es fantástica mi memoria, pero no es memoria, es la herramienta que yo tengo para identificar a la gente, mi oído. Es maravilloso el grupo.

En cuanto a las temáticas de tus pinturas, cuando haces creaciones más figurativas ¿te interesa consultar cómo lucen las cosas?

Sí, pero ellos ya aprendieron que si me aclaran yo ya no puedo dejar volar mi imaginación. Ellos mismos me dicen que no les consulte, que lo haga como yo lo imagino, porque es cierto, cuando me explican yo ya me quedo sin imaginación y hago eso. El año pasado y este año estoy haciendo mucha más figurativo, pero mi interpretación.

¿Tenés una obra favorita hasta ahora?

El primer año hice muchos abstractos con colores combinados. El segundo año, en la Iglesia donde yo voy hubo un llamado para participar distintos artistas de distintos géneros. Podías escribir canciones, dibujar, fotografiar y podrías presentar pinturas. Cuando yo escuché, pregunté: “puedo participar?”. Me dijeron que si claro. Bueno me mandaron las bases y empecé a trabajar. Se le llamaba “El Jubileo”, porque se cumplía años de la primera Iglesia que hubo en Alemania, y se le llamó así como si fuera una fiesta. Entonces, me ajusté a lo que solicitaban que era 1 metro de alto por 70 de ancho, tenía que estar en un bastidor y no me acuerdo cuales eran los otros requisitos. Yo empecé a trabajar en julio. Quiero hacer una campana. Empecé a hacerla como yo me la imaginaba. Era como que llamaba a los fieles a concurrir, pero tenía que estar como en la puerta de una caverna. Rogelio me decía que le faltaba algo, no me estaba quedando. Quiero hacer un ángel dije. Lo voy a hacer sentado en una silla. Se mataban todos de risa y me decían que los ángeles no bajan en sillas. Entonces ahí ya no pude pensar más en eso, me bloqueé. Pensé en hacer al diablo, me imaginaba un gato negro, flaco y con cuernos y una cola larga. Margot dice “¿y el tridente?”. Yo no tenía idea que era eso. Margot me dice que era con lo

que arrastraba las almas al infierno. Me quedé en el tridente y desapareció el diablo, porque yo no me lo imaginaba con eso, no podía. Me empezaron a explicar que era parecido a un tenedor, pero no lo pude ubicar, no pude. Bueno, yo soy una persona que siempre dice que uno en la tierra tiene la posibilidad de la siempre, vos sembrás, dicen que la siembra es voluntaria y la cosecha es obligatoria. Vos podés sembrar cosas buenas y cosas malas, pero vas a tener que recoger lo que sembraste. Sembrar. Quiero hacer una siembra.³⁹ Hice una siembra. Esa obra me emocionaba tanto. Fue seleccionada para viajar a Buenos Aires, estuvo exhibida en un complejo deportivo donde habían ido todas las obras de acá. No era el tema de la plata que me pudieran dar, no. Mi obra viajó y estuvo en una muestra, mi trabajo. Eso me emocionó tanto. Para mí la pintura es tan mágica, tan mágica. Es fantástica.

¿Me la podrías describir?

Tiene toda una base en un color verde manzana que sería el campo, el color del campo. Con chocolate, el marrón, le hice como si hubiera un poco de pintura en ramificaciones y acá un montoncito de surcos (lo esboza con las manos en la mesa), arriba hice un cielo con manchas de nubes, y había una lunita por ahí como insinuada. Yo me la acuerdo tanto que es como si la hubiera visto, veo los colores en mi cabeza. Para mi Dios me regala tanta cosa, es tan bueno conmigo, si realmente. Me emocionan estas cosas. Ya te digo, todas las cosas que hago las hago porque yo siempre digo “no hago lo que quiero, quiero lo que hago”, y bueno vuelvo toda mi energía en lo que estoy haciendo, si lo voy a hacer es porque quiero y lo voy a querer.

(...)

Una amiga me regaló una máquina de coser. Le hice a mi hijo una bata para levantarse de la cama y tengo una cortada para hacerle a Luis. Yo la corté, la hilvané, se la probó, le quedó medio chica la manga, se la terminé toda con el cinto, los pasadorcitos, le hice bolsillitos. Yo me siento tan contenta. A Luis le voy a hacer mañana, ah no mañana tengo una actividad... No está perfecta, yo podría haber comprado una para cada uno en la Tienda Montevideo, me sale más barata, viene impecable, pero esta se las hice yo.

³⁹ Ver Anexo 10.2: La siembra (Glicina Medina), p. 176.

¿Cuáles son los colores que más te gustan?

El rojo me gusta mucho. Yo me acuerdo cuando veía, el rojo es como que me da fuerza, siento que tiene fuerza en sí. Es como los nombres de las personas, los nombres con R me resultan fuertes, con energía. Es una sensación. Me gusta el lila, el violeta.

¿Los colores que no te gustan?

Capaz que para pintar lo usaría, pero para usarlo yo los colores fuertes no me gustan, no me veo. En verano me puse una remera naranja, y tengo un busito patito bien suave, pero no me veo con esos colores.

Al momento de pintar, ¿cómo es la elección de los colores? ¿Haces el cielo azul porque sabes que es de ese color?

No, sí uso los colores que sé que son característicos de la cosa, pero voy viendo. Por ejemplo, cuando pinté *La siembra* pedí verde manzana, pero le podría haber pedido un verde brillante o seco, pero le pedí una manzana como que el sol estaba decolorando el pasto, así me lo imaginé. Para mí la manzana tiene una dulzura distinta. Es como si esa obra fuera una conjunción. Cuando haces la pintura, en tus elecciones influyen tus otros sentidos... lo dulce de la manzana, la calidez del sol, te ayudan a elegir ciertos colores. Sí, pero vos fijate que lo estoy pensando ahora contigo porque yo nunca lo había pensado.

Me comentabas hoy de las experiencias al aire libre, ¿cómo es percibir todo y transmitirlo al papel ahí mismo?

Ah es maravilloso. Ya te digo, esas cosas las tengo en la retina sin haberlas visto. Es como si yo hubiera visto el agua, cuando el sol brilla en el agua, y la brisa... a mí se me ocurrió pintar la brisa. La brisa no se palpa, no se ve. Yo la pinté, porque yo me la imaginé. Son esas cosas que no tienen explicación lógica, mis cosas no son lógicas, mis cosas son porque yo las siento así. Yo la tengo tan clara en mi cabeza. La pinté como una onda transparente. La pinté así.

¿Alguna vez imaginaste que serías pintora?

Nunca, jamás. Nunca pensé que iba a actuar en teatro, que iba a contar cuentos.

¿Hubo un momento especial en el que hiciste un cambio en tu vida?

Si, a los 16 años cuando entré por primera vez a la escuela. Yo empecé muy tarde la escuela porque mi madre no sabía que había un lugar donde se le podía enseñar a una persona ciega. Mi madre también era de baja visión y mis hermanas. Yo no sé cómo ni por qué quería ponerme una túnica, pero yo tenía 14 años cuando me operaron, ¿cómo me iba a poner una túnica a esa edad? Pero era un sueño. Viste que las chiquilinas a los 15 quieren irse a Bariloche, bueno yo quería ponerme la túnica. Para mí era el símbolo del conocimiento, como que la túnica y la moña te abrían un espectro de conocer cosas. Capaz que yo lo magnifiqué, pero para mí era así, la túnica te abría puertas, como hoy en día la informática. Yo sentía así. Empecé a ir a la escuela y en un año hice dos porque ya era grande, ya sabía que quería, tenía otra madurez, no para escribir, pero si sabía lo que quería. Fue como que se me abrió una puerta gigante, la puerta del mundo. Bueno, fue cierto, porque yo a partir de ahí fui conociendo muchas cosas. Si bien disfruté de la escuela, al tener 16 años la gente pensaba que yo tenía que saber muchas cosas que no sabía, entonces me humillaron mucho, me insultaron mucho, pero bueno no lo sabían, ellos pensaban que como se habían criado ellas yo también. Lloré mucho, pero bueno hice toda la escuela y después hasta tercer año de liceo. Fijate que hice primero de liceo con niños de 12 años. Después empecé un liceo nocturno. Recibí mucha ayuda de mis compañeros también. Yo sacaba apuntes en braille, no tenía la posibilidad de entrar en internet como ahora que hay lector de pantalla. Tenía que leer tomos enormes en braille. Hice hasta tercero, no pude seguir más. Por allá, no me acuerdo en que año, entré a trabajar. Junte caca de perros. Me contrataron en una casa para lustrar las patas de las sillas y juntaba la caca de los perros. Hice un curso de locución, viaje a Costa Rica, conté cuentos, y bueno, mientras Dios me de salud yo voy a seguir haciendo cosas.

¿Hay algo que te gustaría poder ver?

Hubo, pero ya no hay más. Cuando estábamos trabajando en la oficina con mis compañeras, nosotras trabajábamos de 11 a 6 de la tarde, entonces desde las 4 y media a las 6 había aflojado bastante el trabajo entonces se empezaba a divagar, a aflojar, a comer bizcochos sin la presión del público. Entonces, yo estaba haciendo un trabajo y empiezo a escuchar que mis compañeras contaban: “Ah ayer”, dice Beatriz, “estuve mirando a través de la ventana como el hornero hacía el nido”, y yo escuché y dije “¿y cómo lo hacen?”, “juntando pastos y palitos y tierra...”. Yo pensaba que nunca iba a poder ver como el hornero hacia su nido. Quedó en esa. Pasaron

muchos años y había empezado terapia. Cuando vos estas con la terapeuta tenés ese espacio, 50 minutos, para decir, llorar, enojarte, bueno, yo fui porque lo necesitaba, mi esposo me había dejado por otra, y bueno, fue todo un tema, mi sobrina lo coqueteaba... horrible, horrible. Hablando, que sí, que no, que no se cuanto, le conté. Después que lloraba y fumaba tres cigarros empezaba a reírme. Ella me decía que yo era como el ave fénix, que siempre sacaba fuerzas, no sé si me lo decía porque estaba pagando o porque realmente le parecía (risas). Nosotras íbamos a suspender la terapia todo enero y febrero, entonces en diciembre quise llevarle un budín inglés. Le dije que le había traído eso para desearle felices fiestas y no sé que más. Yo en seguida que me sentaba manoteaba en la mesita el cenicero, en esa época se podía fumar adentro. Entonces, tenía el cenicero acá y cruzaba las piernas. Me dice “descruce las piernas, deje ese cenicero y junte las rodillas”. ¿Qué te parece que me haya traído? Un nido de hornero me llevó. (Se emociona) Por supuesto terminé llorando porque fue una cosa impresionante... no es que yo hubiera sentido que ella tuviera pena por mí, ella lo hizo porque yo no los conocía. Lo toqué y lo toqué, y estaba tan suave. Mi compañera me decía que le ponía palitos y yo lo imaginaba áspero, pero tan suave. Fue lindo, lindo.

10.1.3 Entrevista a Linda.

Selección de fragmentos de la entrevista realizada a Linda Krudo el 22 de mayo de 2015.

¿Cómo fue la primera experiencia que tuviste con la pintura?

Mira, yo la verdad que fui medio desconcertada. Habíamos hecho un taller con tareas al aire libre con todos los compañeros del Instituto Cachón. Vino la directora y dijo que había dos talleres, uno de pintura y otro de teatro. Empezaron a preguntar a cada uno. Al principio dije que no me interesaba. Las compañeras que estaban conmigo se anotaron en el de teatro. A mí me preguntaron y dije “no, teatro no, en el de pintura”, pero fue porque había que anotarse en uno. Cuando me dijeron de ir pensé “anda a saber qué es esto”, que uno pudiera conocer las pinturas por las texturas y el aroma. Bueno, la primera paleta que nos dio Marcela tenía el rojo, el azul, el amarillo y el negro, yo te puedo asegurar que olí el rojo, el amarillo y azul, y para mí era lo mismo, eran iguales. El negro sí lo identifique, porque era el olor a humo bien penetrante, y porque a mí en realidad el olor a humo me molesta. Los otros no. Después cuando ella aclaró que el amarillo tenía olor a banana, el rojo a frutilla, entonces ahí empecé a buscar. Olía buscando. Igual me costaba identificar el de frutilla. Primero fue olerlo, después lo toqué, y vi que era una textura muy suave, muy fluida, no era una pasta seca. Fue raro. Me acuerdo que Rogelio nos dijo que dibujáramos con los dedos lo que era cada color. Por ejemplo, con el amarillo que dibujáramos una banana, con el rojo una frutilla, con el negro que hiciéramos algo de humo, y con el azul no me acuerdo bien. Con el negro yo hice como si fuera el humo de una chimenea (dibuja en la mesa con los dedos). Yo nunca había pintado con el dedo, metí el dedo ahí, sentí frío, porque la pintura es fría, y empecé. Hice las formas, pero nos decía Rogelio que las distancias se juntaban mucho, por no ver. Por ejemplo, en la banana, yo hice así (hace la forma en la mesa) que sería como el cacho de banana y después la curva así (en la mesa), pero se ve que quedó todo muy junto, entonces Rogelio me decía que no se distinguía, que había una marca de amarillo pero que no se distinguía que era una banana. La frutilla también, la hice así (sobre la mesa) pero se ve que la hice muy chica, y entonces tampoco quedó. Creo que lo único que quedó fue el humo porque era más abstracto. Ahí nos dijo que empezáramos a hacer exagerando el tamaño. Nos dio otra hoja y ahí identificando el rojo, el amarillo, y que hiciéramos lo que quisiéramos. Yo hice una flor de hibisco. Empecé a hacerla así (dibuja) y bueno cuando sentía que se me iba de la yema el color volvía a ponerlo. Después le pedí a Marcela que me mezclara rojo con amarillo, porque quería hacerle como una parte interna media naranja, y le pedí a

Rogelio que me indicara donde estaba el centro porque le quería hacer un centro amarillo. A Rogelio le encantó, me dijo “esa flor quedó bárbara”, y ahí me embale, me gustó. Pidió que hiciéramos otro e hice con amarillo un sol, pero que era esta parte (indica en la mesa) como una semi esfera, y después le estiré como si fueran los rayos. Pero esta parte era más chata, entonces después acá, con el rojo tres estrellas, una más grande, una mediana y una más chica. Era el sol y las estrellas. Me acuerdo que tenía una compañera, Rosa, que tenía bastante fondo visual, que me decía “Linda, te equivocaste, porque cuando se ve el sol no se ven las estrellas”. Yo le digo que en mi cuadro sí, pero quedó ahí. Esto fue en la primera clase que fueron dos horas. Marcela estaba asombrada porque le pedíamos mezclas de colores, no nos bastaban los colores básicos.

En la segunda clase nos dijeron de trabajar con relieves, entonces llevaron una goma eva, una hoja, y nos dijeron que hiciéramos algo en lo que nosotros pudiéramos sentir el relieve y ver el límite de contorno. Ya después no pude ir más a las clases que quedaban porque todos los martes había alerta naranja y ya no pude ir. Cuando fui a la quinta clase, ellos no fueron porque al parecer era hasta fines de octubre, y bueno, pensé que era una lástima. En enero en casa me suena el teléfono, era Rogelio para decirme que iban a armar un taller, a ver si yo tenía interés en seguir, que a él le había gustado el trabajo que yo había hecho. Iba a ser una vez por semana, pero ahora fuera del Cachón, una iniciativa particular de ellos. Yo en ese momento estaba todavía con el tema de si volvía o no a trabajar. Me dijo que podíamos adecuar el horario en ese caso. Me dijo que me volvía a llamar. Me llamó en abril y yo todavía seguía sin una definición. Bueno, le dije que sí. El primer día no pude ir, pero el segundo día ya fui, y fue sensacional. Empezamos haciendo ejercicios para tener contacto con la pintura, haciendo líneas rectas, curvas, plegábamos la hoja en varios cuadrantes para guiarnos y él también indicarnos.

¿Tu pérdida de visión fue progresiva?

En realidad, ya te digo, yo con el tema de mi mamá, con esa glicemia tan alta se me deterioró la vista. En el 2007 me fui a hacer un chequeo porque de pronto cuando me levantaba de mañana veía como borroso, pero me duraba como media hora, yo siempre pensaba que era que no estaba bien despierta, nada más. Me fui a controlar y el médico me dijo que ya tenía lesiones en la retina, que me tenía que hacer láser. Todo el 2007 me hice láser, el médico estaba muy conforme y yo estaba viendo perfecto de los dos ojos. Me dijo que faltaba unos toquecitos más, pero quería que yo bajara mi presión arterial lo máximo, porque si no podía ser peligroso. Entonces, mientras

esperaba a bajar la presión y la glicemia fue que falleció mamá. En marzo del 2008, mi diabetóloga me dijo “yo creo que con esta glicemia ya te pueden operar, pero vamos a esperar dos meses más a ver si resulta que puedas bajar más”. Pero, mientras yo hice en junio una retención de líquidos muy fuerte, y en julio una embolia pulmonar. Ahí descubrieron que todo eso era causado por un fibroma que tenía fuera del útero apoyado sobre la vena cava. Me empezaron a dar anticoagulante. Cuando quedé con el “Choice”, un anticoagulante muy fuerte, yo me di cuenta que perdí visión. Las letras de la tele no las veía. Fui y le dije al oftalmólogo que veía menos. Me revisó la vista y me dijo que el anticoagulante me había hecho pequeñas hemorragias. A todo esto, en el 2008 yo tuve que trabajar mucho. Ese día tuve que hacer un trabajo para un compañero que es discapacitado motriz, y no sabes los nervios que pasé, no por el trabajo en sí, pero me acuerdo que quedé con el corazón en la boca. En 18 y Roxlo, donde quedaba la sucursal, nos bajábamos del taxi y él me dice “Escri, tenéme el bastón”, yo estaba con mi maletín, en la otra mano una carpeta llena de papeles y no sé que más tenía pero no daba abasto. Me dio uno de sus bastones, lo agarré en esta mano junto a la carpeta. Empezó a sacar la plata para pagar al taxista y mientras se acomodaba para salir me dijo “tené mi billetera”, y me la puso acá (entre el brazo y el pecho). Yo decía “José no la puedo agarrar”, yo veía que salía plata, salían dólares, y me iban a robar en cualquier momento. Estaba en un estado de nervios como loca. Cuando llegué a mi casa, tranquila, al otro día me levanté y de un ojo no veía bien. Había hecho la hemorragia de “vitro”. El oftalmólogo cuando me vio me preguntó si había estado muy nerviosa o con la presión alta, y yo asocié. Se me reventaron unos vasitos. El ojo derecho lo perdí en agosto del 2008. El otro, a los tres días que operaron del útero, el 23 de octubre del 2009, y el 27 de octubre cuando me levanté y fui al baño no veía. La hemorragia de este ojo fue consecuencia de la anticoagulación, un efecto colateral. Igual siempre digo que hubiera sido bueno que hubiesen tenido un poco más de cuidado, porque fijate que a mí me estaban dando 120 mg de anticoagulante y me bajaron a 40, y yo le dije si con esa cantidad estaba protegida, y me dice que sí. En definitiva, después me dejaron en 60. Entonces, si en vez de darme 120 me hubiesen dado, no sé, 80 iba a estar protegida de más, y capaz que la hemorragia hubiera sido solo por encima de la retina, y a los dos meses volvía a ver. Es más, cuando me pusieron la burbuja de gas en enero del 2010, yo empecé a ver de vuelta. Veía las cosas para abajo, en un círculo negro clarito por encima.

En julio de 2010 me dijo que ya no mejoraba más. Le dije que era raro porque yo al sol estaba distinguiendo mejor, no el color, pero si la sombra. La hemorragia se había absorbido un poco. Al mes me empezó a sangrar de vuelta, me volvieron a operar, me puso aceite de silicón, me dijo que había quedado muy contento. En diciembre volví a ver de vuelta los carteles grandes, las luces, y a fin de año otra vez no vi nada. Ahí sí me empezaron a venir pequeñas crisis de pánico porque pensaba que me iba a volver loca. Me dijo que se me había formado otra catarata. Cuando me la sacó, ya nada. No recuperé nada, nada. Desde el 25 de octubre del 2011 estoy así, a oscuras. De pronto cuando hay mucho sol, yo veo como filamentos, como si fueran tiritas de papel de aluminio.

Aparte de eso ¿sí estás “a oscuras”?

No es negro. Es un color como un gris, que va del gris perla al gris, pero no un gris oscuro oscuros. Es como si fuera un día de niebla, el atardecer de una niebla bien espesa; así es. No es negro. Es un color como blanquecino a veces. Bueno si estoy al sol siento que me encandila, por más que no lo veo, siento que me encandila. Me molesta, uso lentes por eso y por otra cosa que me di cuenta a los golpes. Yo tengo una plantita de *ciboulette* en mi casa y una vez me la pongo a arreglar y hago así y me metí las hojas en el ojo. Perdí los reflejos. Viste que cuando uno ve un obstáculo cierra el ojo, pestañea, yo no lo veo entonces no pestañeo, estoy con el ojo abierto.

Eso me pasa desde que me operé, yo veo en este ojo, no se cual es, yo le digo al doctor que es el “ojo egipcio”. Mira, yo veo que se me forma como si fuera un caleidoscopio o un collage, que tiene pedacitos chiquititos todos juntos, yo veo con esta forma (dibuja un semi circulo), como si fuera la mitad de un ojo, la parte de arriba, y después esta de acá más desfasada (el otro semi círculo que no coincide con el de arriba) como si fueran puntitos brillantes, como si fuera un collage. Y en esta parte de acá, por eso le digo el ojo egipcio, en la parte de abajo, pero la que va hacia la línea recta del medio, sí veo negro, pero se va diluyendo, de pronto aumenta el color negro y de pronto el color brillante y se va yendo. Me dijo el oftalmólogo que eso son refracciones de la luz en la retina; a mí se me forma eso. Tengo una compañera, Vanesa, que ve burbujas que suben y que bajan, y también son refracciones de la luz.

Cuando perdiste la visión ¿tuviste que dejar de ejercer tu profesión de escritora?

En realidad estuve con subsidio por enfermedad bastante tiempo hasta que en un determinado momento me dijo el médico de la caja notarial, “Linda, la vamos a jubilar, porque usted está perdiendo plata y si después usted recupera la vista levantamos la incapacidad”. El tema era que mientras yo no me jubilaba yo seguía pagando el aporte como si estuviera trabajando, lo sacaba de mi bolsillo. Entonces bueno, me jubilaron, pero la jubilación de ellos fue por incapacidad para ejercer la profesión de escribana, mientras yo seguía mi trámite en BPS y con junta médica y un recurso de abogado, porque ellos entendían que yo no podía ejercer ninguna actividad, o sea, me declaraban “incapacidad total y absoluta permanente para toda tarea”. Así me jubilaron. El oftalmólogo me decía que debía ser para toda tarea que implique el uso de la vista. La verdad que fue un daño gratuito, porque si no querían podrían haberme dado el pase a otro lado, estoy segura que en MIDES me aceptaban. Yo creo que lo que yo hacía lo podía seguir haciendo, solo implicaba el uso de mi cerebro, yo no estaba en función notarial, no certificaba firmas ni redactaba contratos, yo lo que hacía era informar en expedientes donde las empresas consultaban como tenían que aportar. Para eso yo solo tenía que agarrar el Código Tributario y los antecedentes que había en la oficina, y estudiar la situación.

¿Cuál ha sido el mayor cambio en tu vida?

La incertidumbre. Ahora ya es diferente, pero te lo puedo decir después de cinco años. Al principio los médicos me decían que era algo transitorio, que en dos o tres meses yo volvía a ver, después que esperara un año. Siempre lo vi como algo transitorio, entonces siempre estaba la incertidumbre. Era horrible, porque yo todos los días me despertaba a ver si todavía veía algo. Cuando todavía divisaba las cosas por contraste era desesperante, porque de pronto yo no divisaba mucho en un momento y pensaba “me estoy quedando ciega”. Me acuerdo que de noche, que era cuando más me venían los ataques de locura, me colgué unas cuantas camisas blancas una arriba de la otra porque entonces cuando me venían esas locuras, yo buscaba la mancha blanca de las camisas, entonces pensaba “algo estoy viendo”. Pensaba muchas cosas, ¿cómo voy a recuperar la vista? ¿Podré ver todo como antes? Fue horrible, porque era una incertidumbre total.

(...)

Cuando me cayó la destitución fue espantoso, y yo ahí me aferré al taller de pintura. Me dediqué a eso pura y exclusivamente. Me encerré en eso y dije que quería aprender, a dedicarme a esto, y

bueno después sí empecé a hacer otras cosas. Ahora te diré que el cambio es que tengo una forma diferente de tomarme las cosas, estoy priorizando más mi espacio, no vivir tan pendiente de “tengo que hacer esto para fulano”, no, ahora priorizo mi espacio. Busco cosas para hacer porque me encanta, no soy de quedarme quieta, pero cosas que me gustan, que antes no podía hacer porque no me daba el tiempo. En el 2013 me enganché con el *reiki* de vuelta. En el 2014 me fui al Instituto de Ciegos a hacer panadería para diabéticos, y aproveché para que me enseñe a manejar la harina integral. En realidad yo lo que quería era recuperar el tejido. Yo tejía para mi mamá que era súper friolenta, y también para mi hermano. Aparte me tejí ocho bufandas mientras estaba esperando que pasaba con la vista. Otra cosa que había comentado en el taller de pintura era que siempre me hubiese gustado hacer danza árabe, y Marcela me recomendó una profesora. Con muchos altibajos, porque te imaginas que con mi físico me cuesta pila, ubicar la cadera me costó montón. Pero ya te digo, lo primordial era el taller. Para este año quería un cambio.

(...)

Dije, bueno, este año me voy a animar y me voy a animar a los cursos aptos para todo público. Lo primero que hice fue pedirle a mi hermano que me buscara una buena localización y una entrada para ver a José Luis Perales. Era en el Auditorio del Sodre. Lo pasé bárbaro. Me fui sola, enseguida me agarraron los porteros, me llevaron, me canté todo, me aplaudí todo, divino. Le pregunté a la señora que estaba al lado mío como estaba el escenario, me explicó, bárbaro todo. En marzo me empecé a fijar en que curso me podía anotar. Me anoté en un curso de Egiptología. Lo daba el Museo de Historia del Arte pero ahora lo dieron en el Centro Cultural Islámico Egipto que está al lado de la Embajada de Egipto en Pocitos. Me complica la ida, pero bueno, me tomo tres ómnibus desde donde empieza Camino Maldonado. Las clases son divinas. Pedí autorización en el Museo y al profesor. En las clases se maneja todo con una presentación en *power point* con mucha fotografía, porque bueno, el país lo amerita, pero ahí apelo a mis recuerdos y si no el profesor me ayuda describiéndome. (...) Alguna estatua que era muy importante me decía que se había encontrado una estatua chiquita de un sacerdote en granito rosado de rodillas con las manos en los muslos, y me dijo que lo importante es que en el hombro tiene escrito ese sacerdote para cuantos sirvió. Me dijo “para vos que no ves, esta estatua es un sacerdote con una peluca, está de rodillas, con las manos en los muslos, y en el hombro, sobre el manto tiene escrito.” De esa forma me ayudó. También nos enviaba material escrito. Bueno, eso

es egiptología. Después me anoté en la fundación Secom que tiene para sus afiliados talleres gratuitos, y ya había sentido que tiene taller de italiano y de tejido. Me anoté en el de tejido. Dije que era no vidente, si había algún problema, no me contestaron y fui. Empecé muy despacito, con agujas gruesas para poder sentirla.

Me embalé con los espectáculos, voy sola, yo voy sola a todos lados, no tengo pareja. Mis amigas escribanas un poco yo me distancié en el último tiempo de mamá, porque me absorbió totalmente, y de la que más esperaba ayuda, cuando se enteró que estaba así desapareció. Entonces voy sola a todos lados. Mi hermano me deja con los porteros y paso de mano en mano, guardias, cuida coches. Después si me va a buscar. También me fui a ver en el Auditorio del Sodre a *Boca People*. Estuvo precioso; es increíble que con la solo con la voz puedan hacer todo lo que hicieron, era tal cual como una orquesta, pero solo con la voz. Desde que perdí la vista me doy cuenta que los ruidos, no los cercanos, los más distantes, los escucho mucho más. Quizás estoy más atenta. Lo mismo el olfato, te siento el olor a algo de lejos.

Pero ya te digo me estoy largando a cosas que sean abiertas a todo público. En el Cachón me dijeron que me iban a dar las herramientas para manejarme con autonomía en mi casa y en el ámbito laboral, entonces dije ¿por qué no? Yo no tengo que esperar que se dé la inclusión, que me vengán a buscar, tengo que hacerlo yo.

¿Cómo se conforma tu familia?

Somos mi hermano, yo y mis sobrinos. Mi hermano conoció a sus hijos mellizos cuando tenían 10 años. Son un regalo para mí. Tenemos primos, pero estamos distanciados. No peleados ni nada, pero bueno, mi papá pasó a ser el pobre de la familia y se fueron distanciados. Ahora de repente no lo somos pero igual. Mis tíos pienso que habrán fallecido todos ya, menos uno, el menor que nació acá. Ellos eran todos turcos igual que mi papá. Pero ya te digo, no estoy en contacto, y ahora con esto de la ceguera no iba a molestar, me parecía muy de mal gusto llamarla (primas) y decirles “ah estoy ciega”. No quería ponerlas en ese compromiso, no tenemos tanto contacto.

(...)

Empecé a escribir en el 2013, cuando terminé la rehabilitación, un relato que se llama “Cosas de Nina, crónica de mi ceguera”. En realidad, lo que hago es escribir todo lo que me pasó y la situación en la que estoy ahora, pero como lo vivieron mis perros. En ese momento, cuando perdí

la vista, tenía dos, Palito y Nina. Cuando estaba haciendo la rehabilitación Palito murió. Nina hace 12 años que la tengo, la trajo mi hermano de un basurero municipal en el 2013, y vino para sacar a mi mamá de la depresión que le había causado la muerte de Brigitte, una perrita que tuvimos por 14 años. Nina, no sabes todo lo que ha hecho. Desde que yo perdí la vista, las cosas que ha hecho esa perra para volver a comunicarse. Es una perra mediana, blanca con manchas marrones claras, tiene la mitad del hocico, de este lado, con mancha marrón, y de este lado todo blanco. El ojo este es como más chiquito y hasta las pestañas son blancas, y tiene como manchitas en la cara y el cuello. Yo digo que es como mi bombón de crema y dulce de leche con chispitas de chocolate. No es una perra ni entrenada ni nada, lo hizo ella. Entonces yo digo, cómo si una perrita, que simplemente la motivó el cariño y el estar integrada a una familia, pudo desarrollar todas esas conductas para poder entenderse conmigo, cómo yo que hice un proceso de rehabilitación, no voy a salir a la calle y tratar de integrarme yo sola.

Bueno ahora ya lo terminé (el libro). Me había quedado muy trancada. Escribir toda la parte de mis mascotas y cómo fue el proceso hacia mi ceguera. Ese relato tiene una introducción pequeña, después le sigue un capitulito sobre mis mascotas, cómo vivíamos en casa y lo que significan para mí los perros. Después, otro capitulito que se llama “Hacia la ceguera”, donde cuento todo el proceso de operaciones. El tercero es “Mi mundo en pedazos” donde cuento las consecuencias y todo lo que me pasó cuando dejé de ver. Cuando empecé con el cuarto me tranquilé, hasta que luego le di otra mirada. Se llama “El peso de la sobreprotección. La lucha por mi identidad”. Ese fue el más duro. El otro es “La rehabilitación”, donde expongo todo lo que aprendí en el Cachón, sobre todo las experiencias personales que me hicieron ver que no era la única. Otro, “Libre al fin”, cuando me empecé a largar sola. El último es “Un nuevo camino”, la situación en la que me encuentro hoy en día, y unas reflexiones finales, como un resumen de toda la situación y todo lo que pienso de la *ceguera*. Yo pienso que la ceguera fue un accidente en mi vida, yo en realidad no digo que soy ciega, digo que estoy ciega. No pierdo las esperanzas de que en algún momento, por el avance de la ciencia, pueda recuperar algo que me permita ver, quizás no con la misma visión. Pero bueno, es una condición que tengo ahora pero yo sigo siendo la misma. La ceguera me acompaña, así como soy zurda, como soy diabética, ahora estoy ciega, pero yo sigo siendo la misma, sigo manejando mi vida y teniendo mis inquietudes. Quizás ahora cambie y trate de mirar para otro lado, porque hay cosas que no puedo hacer. Por ejemplo, una de las cosas que yo quería hacer después de que falleció mi mamá era un curso de fotografía, y eso yo sé que no lo

puedo hacer. Pintar mandalas era una cosa que me gustaba mucho, bueno, no lo puedo hacer. Pero ahora pensé que tal vez si pueda, yo me había comprado libros con muchos dibujos, y tendría que conseguir a alguien con la suficiente paciencia para delinear con cascola bien fuerte y bien alta para que yo pueda distinguir. No voy a poder distinguir todo, porque a veces hay puntos nomás, pero sí tener la visión general. Bueno, el relato termina en marzo del 2015 con la situación en la que estoy, que empieza un nuevo año, que me quiero largar a cursos abiertos a todo público, que es un desafío pero que a mí me gusta, porque siempre me gustó iniciar cosas, y bueno sigo adelante, mi hermano viene todos los días pero ya ni sabe los horarios que tengo, y mi bastón me acompaña. Así como fueron los lentes antes, porque yo un poco de miopía, ahora es el bastón.

La memoria visual, ¿qué significa para vos al momento de pintar y dibujar?

En todo, es mi recurso. Primero el recordar determinadas situaciones y recordar las formas. Ahora en el taller de caricaturas, cuando me dijeron que el pelo la tiene como un casco, enseguida visualice un casco. Me sirve para visualizar partes que me van a servir para dibujar, que si no hubiera visto no tendría acceso. Cuando fuimos al Parque Rivera, en un momento Glicina terminó su pintura y Rogelio le dijo “esta bueno, ahora es medio tétrico, ¿no?” Yo pregunté por qué y Rogelio dijo “porque son solo ramas, no hay hojas”. Glicina dijo, “yo me lo imagino así”, y yo me quedé pensando y le pregunté “Cuando eras chica y no veías, ¿te subiste alguna vez con tus hermanos a un árbol? No, me dijo. Y cuando lograste ver, que fue muy poco, ¿a qué distancia veías? Dijo que muy, muy cerca. Le dije entonces que nunca había visto la copa de un árbol. Se imaginó el tronco y lo prolongó, pero en la parte de arriba nada, solo pájaros porque los sentía, pero no las copas de los árboles. Igual, para el día de hoy, más allá de que yo tenga memoria visual y todo lo demás, lo siento como una gran limitante. Si siento un ruido me giro y busco ver, no veo nada y me desespera el hecho de que solo tocando puedo ver.

Soñé con unas acelgas tan verdes tan verdes, pero tan frescas, me acuerdo que es como que las viera y las pudiera tocar. Me llamó la atención porque digo, como puede la memoria registrarte y mantenerte un color así tan vívido. Espero no perderlo, por eso quiero también seguir ejercitándolo, pensando y todo lo demás. Me asustó el otro día Teresa, que quedó ciega hace unos 15 años, estaba haciendo las estrellas y me preguntó de qué color eran porque no se acordaban si eran blancas y amarillas. Me asusté por que dije que a mí no me pase de olvidarme

de que color son las cosas. En la primera muestra, una señora arquitecta me dijo “seguí dibujando para no perder los recuerdos”. Se dice que después de los primeros siete años se empiezan a perder. En esta última muestra, una maestra del Artigas me dijo, “Linda, tenés la figura humana en la memoria”, le pregunte que por qué no, me dijo que es lo primero que se pierde. Evidentemente hay un proceso, pero no sé. Voy a seguir trabajando el tema de los recuerdos para mantenerlos.

¿Cómo es la experiencia de pintar y la de dibujar? ¿En qué se diferencian?

A mí me gusta más dibujar. Me pasa que dibujando me siento en total libertad de seguir el trazo, aunque me pierda. De pronto me pierdo y sigo al lado el mismo trazo. Hago trazos muy largos, yo esto con un lápiz lo puedo hacer, con pintura no porque yo tengo que mojar el dedo y cuando veo que se me seca de vuelta. Me corta la fluidez del trazo, me corta la libertad. Yo cuando dibujo, dibujo mucho más libre, porque sé que voy hago así (me muestra con las manos), después acá hago los colmillos, acá el ojo. Dibujo con unos lápices pastel a base de óleo, como que resbalan. Para hacer un dibujo en el que quiero hacer un trazo que se vea más grueso y otro más finito prefiero esos de pastel que resbalan más, son más suaves.

En el caso de la pintura, cuando la finalizas, accedes a ella por su textura, por el tacto, pero en el caso de los dibujos ¿simplemente te quedas con tu visualización?

Sí, los dibujos me quedo con la referencia del que lo vio y de darme cuenta como me ubiqué en la hoja. Por ejemplo, este año empecé a hacer pegasos. Ahora lo que estamos probando es dibujar con pincel para usar la pintura, y sabes que hice varios modelos y no quedaba conforme. Volví a hacerlo y otra vez me sobraba demasiado espacio, y ahí me dijo que me estaba faltando cuerpo del caballo. Entonces ahí quedó a lo que me diga la otra persona. Lo empiezo a hacer y hasta que lo termino no me doy cuenta. Pero sí, me gusta más, siento que puedo manejar el lápiz con mayor fluidez. Quizás ahora con el pincel, por ejemplo “el torito” (pintura), cargué el pincel y lo hice el trazo de corrido hasta la cola. Después que pinto, para saber dónde estaban las cosas que pinté, toco. Cuando dibujo no, porque el trazo es muy fino y con los pasteles que uso al tocar puedo borrar.

¿Con las manos no te sentís tan cómoda pintando?

Me siento pero para hacer ciertas cosas. Por ejemplo, hice uno que era un volcán en erupción visto de arriba. Empecé a hacer como la boca del volcán, toda la lava chorreando, y era con mucha textura. Después que estaba seco yo volvía a tocar y ubicaba donde había puesto la lava, la parte de humo. Entonces, ese tipo de cosas que es como más grotesco, no de feo, sino los trazos, más fácil de manipular, no tan delicado como en el dibujo que si trazas una línea fuera de lugar ya está, la pifiaste.

¿Cuáles son las cosas que te inspiran a pintarlas o dibujarlas?

Lo del volcán es un sueño imposible que siempre tuve, yo querría verlo así desde la boca cuando está erupcionando. Lo del Pegaso, siempre me gustó la mitología, es más estuve leyendo unos libros de mitología griega, “Los mitos griegos” de Robert Graves. Es precioso, te cuenta todos los mitos y además hace un análisis histórico, antropológico y arqueológico. Te muestra el momento histórico donde empezó a manejarse, las razones históricas, las batallas, te cuenta los restos encontrados, y la parte antropológica, por ejemplo, cómo se impuso el patriarcado ante el matriarcado. Hice una serie de dibujos de mitos griegos que a Rogelio le gustaron bastante. Mi sobrino Alex reconoció algunos, el de la muerte de Héctor de Troya. Me dice “acá hay un señor que parece que va en el auto y otro que lo va arrastrando”. Yo le expliqué. Después hice las sirenas de Ulises cuando se aleja en el barco de la isla. Estos los hice ahora en las vacaciones. Me inspiré en eso.

Otro día, Rogelio nos pidió que tocáramos cosas y tratáramos de dibujarlas, pero hice trampa porque había tocado estatuitas de casa que las había visto antes, entonces en ese caso no era solo el tacto sino la memoria también estaba ayudando mucho. Hice algunas sí que no las había visto nunca, regalo de mi vecina, un perrito y unas tortugas. Después hice cosas que toqué en casa como macetas. Toqué un hongo de cemento, una rana de cemento y mi planta de *ciboulette*. Dibujé todo el conjunto ese.

¿Eso lo haces con pasteles?

Esto lo hice con esos lápices de pastel. Rogelio me da a veces en el taller pastel de óleo, los grafos, que son como lapicitos finitos. Estábamos probando con la pintura de Marcela, pero tiene que diluirla para que yo pueda trabajarla con pincel. Con el pincel finito ya vimos que no resulta. Ahora lo que estamos trabajando es con texturas. Estamos trabajando en otro con flores en

crochet y un fondo que es un octógono blanco. Las flores son naranjitas o rosadas con el centro amarillo. También vamos a trabajar en un fondo negro y a formar figuras con eso. Por lo pronto como estaba haciendo lo de la danza árabe, iba a hacer un movimiento de danza, el movimiento de la cadera, con esos octógonos colocados así (muestra), las manos de la bailarina y las rodillas flexionadas. Pero para darle movimiento yo quería tirarles mostacillas negras pero me dijo Marcela que quizás quede mejor la arena, arena negra con pigmento. La tiro, polvoreo con arena y después lo sacudo y lo que quede pegado va a dar más la sensación de movimiento. Estamos trabajando con esas texturas, experimentando a ver qué pasa con el tema del pincel. A mí me gustaría usar la pintura de Marcela pero para dibujar con pincel.

¿La composición la realizas en base a los aromas o a la visualización del color?

No, yo visualizo el color. En realidad esa es la falencia mayor, porque yo visualizo el color, el que yo veo en mi mente que no tiene porque ser la misma tonalidad que el que estoy usando. Rogelio me ha dicho “son colores vivos”, la tonalidad es fuerte, pero yo le digo por ejemplo, “el azul, ¿cómo es? ¿Es un azul bolita, es eléctrico? El rojo, ¿es un rojo tomate? ¿Es un rojo sangre? ¿Es un rojo como la capa de un torero?” Entonces, Marcela me dice “es rojo”. Eso es lo que me falta saber, como que prescindo de eso, me quedo con mi imagen y yo pienso que la hice como mi imagen, aunque sé que la tonalidad probablemente no sea la misma.

¿Cuál es tu color favorito?

El azul. El azul y el verde. Son los que más uso. También he usado mucho el ocre. El ocre yo lo relaciono con este color de saco que tengo. Hogue (profesor del taller de caricatura) me dijo, “ya sé que a vos te gusta el negro y el marrón”, porque le hice una caricatura de García Márquez en la primera hora de caricatura libre del taller. Le pedí marrón y negro, porque a García Márquez lo veo de esos colores. Hice toda la caricatura de la cara en marrón y el pelo, aparte del enulado marrón, un poco de negro arriba y el bigote también todo con marrón y rayas negras arriba.

¿Cómo describirías el azul? ¿A qué lo asocias?

Lo asocio al mar. También al cielo, pero no es el cielo bien celeste el que me gusta, sino ese cielo que es un poco más oscuro, no el celeste clarito de un día bien soleado. El azul donde vos ves las nubes blancas que se destacan. Es algo que extraño. Con mi mamá teníamos un

pasatiempo, vos dirás qué pavas, nos sentábamos en la hamaca del jardín a mirar el cielo y las nubes pasar. Nos encantaba. Después que falleció mamá, a veces caminaba una cuadra desde Camino Maldonado mirando el cielo, las nubes. Bueno, es una cosa que sé que no voy a ver. Y el mar. En verano me hacía largas caminatas. Me bajaba en el Parqué Rodó y me iba caminando todo hasta la Estacada viendo todo el mar. Cuando no tenía tanto tiempo me tomaba un 195 y me bajaba ahí en la playa del Buceo. Ir a la playa para mí significa el mar. Yo llegaba, me sacaba las cosas y me metía en el agua por 45 min o una hora. Salía, me comía una manzana, me ponía protector y al rato volvía. No soy de las que va a la playa a lagartear, yo iba al mar, sino no iba.

¿Lo has pintado o dibujado?

Sí, las veces que fuimos a la playa. Es algo que sé que lo puedo sentir, pero ya no verlo. Me gustaba también cuando volvía de la playa, que tenía que tomar el 195 en la terminal, mirar el mar y ver los distintos colores, como se metía una lengua de un color más verdoso en todo el azul que veías, más allá un poquito más amarronado. Era precioso de ver.

Siempre fuiste muy observadora. No es común que alguien observe así los distintos tonos del mar, ¿no?

Eso me dice Marcela, “ahí te salió la escribana, siempre meticulosa”.

¿Te gustaron las experiencias al aire libre, interactuar con el lugar?

Sí, sí. Es bien distinto, en el taller cada una está en lo suyo, yo estoy en lo que tengo acá y en la hoja que tengo adelante. En cambio, cuando estás ahí sentís la arena en los pies, sentís el viento, sentís el sol que te da en la cara, sentís el ruidito del agua cuando está golpeando contra las rocas, sentís el olor del mar, sentís el ladrido de los perros, sentís el ruido de la gente, sentís a Margot que dice “ah yo quiero poner tal cosa”, sentís a Glicina que dice “no, pero yo quiero hacer este movimiento”, o sea interactúas de otra forma. Sentís mucha cosa, es como diferente, estás ahí, metida dentro. A mí me gustó más.

En el Parque Rivera yo me sentí que había entrado como en una cripta. Habíamos estado en la parte del lago que los gansos nos aturdían, y nosotros nos fuimos metiendo. Sentías arriba el rozar de las hojas, era como que era más silencioso, era realmente el ruido de los árboles. Sentías

los pájaros allá lejos. El sol por ejemplo yo no lo sentía, sentía arriba el vientito y las hojas de los árboles.

¿Cómo fue tu pintura del parque?

Le pedimos a Marcela marrón para los troncos, y después le pedí un marrón mezclando con ocre y verde para hacer la hojarasca, algo para hacer tipo palitos porque era lo que sentía. Después le pedí un verde más profundo para la parte que yo suponía más baja de los árboles, y más claro para la parte de más arriba donde le estaría dando el sol. El lago yo no lo sentía, sabía que estaba pero no lo sentía, entonces hice el agua bien lisa, sin movimiento, y toda la hojarasca alrededor, y en un costado hice una mancha blanca que eran como dos gansos. Quise hacer la parte del cuello hacia abajo de espaldas del ganso, porque yo lo sentía más lejano. A textura de los troncos no me quedaba como la sentía, Rogelio me dijo “vamos a esperar que seque y lo seguimos en el taller”. En el taller le dije de pintarlo todo de vuelta y hacer con un escarbadientes líneas, pero iban a quedar muy finas. A él se le ocurrió agarrar un peine y ponerle pintura en los dientes, en la parte de abajo donde apoyas en el pelo. Cargó bien esa parte y un poquito más arriba. Me dijo que lo ponga con fuerza en el árbol. Yo lo hice así y así (muestra). Me quedaba la hendidura y a su vez líneas como entre cortadas. Cuando lo toqué dije si esto es lo que toqué. Te digo que Rogelio y Marcela son los dos espectaculares. Marcela buscándote las texturas de las pinturas, buscando el color que vos querés, el espesor, y Rogelio con esa sensibilidad que tiene tan exquisita, bueno por algo es pintor. Ayudan a expresarte, a poner en palabras de pronto lo que uno siente.

Este año comenzaste un taller de caricatura, ¿cómo vas?

El tema de la caricatura sinceramente siento que no es lo mío, me cuesta mucho la proporción, pero veo que me va a ayudar justamente a precisar mejor la proporción. Como que voy a hacer el taller de caricatura probablemente hasta fin de año sólo para reafirmar eso, y bueno si hay otros talleres de otras cosas vinculadas al dibujo los voy a hacer porque sé que me va a ayudar a afianzarme en lo que yo quiero expresar. Yo le ponía en un mail a Rogelio “estoy haciendo lo que quería, aprender a distorsionar la proporción”. También te digo que el estar ciega me ayuda a ser más libre dibujando. Lo último que dibujé cuando veía fue agarrar una cédula vieja de mi hermano de cuando tenía 24 años y la dibujé. Hice el retrato de él. Después no había hecho más

nada, y sinceramente pensé que nunca iba a poder hacer más nada. A su vez, cuando yo dibujaba lo hacía a la perfección, viendo estás corrigiendo, si no te gusta algo lo cambiás. Ahora si se quiere yo estoy mucho más libre, dibujo como me nace y no corrijo de acuerdo a los cánones de perfección que todos tenemos. Si quedó bien, quedó bien y si no quedó, bueno, es como yo sentí hacerlo en ese momento.

¿Quedás contenta al hacerlo?

Sí, sí. Hay veces que te digo “me perdí”. Por ejemplo, estoy haciendo algo y me doy cuenta que me perdí y dejo ese trazo por la mitad y sigo con otra cosa. Después le pregunto a Rogelio qué ve. Me doy cuenta que en algunas cosas me pierdo, quizás no me voy a perder tanto cuando haya practicado tanta caricatura que sepa cómo manejar la proporción más exactamente. Todo es un tema de perfeccionamiento, pero de un perfeccionamiento técnico relacionado con lo que yo visualizo, no con lo que en definitiva queda.

Es muy importante el comentario de quien ve tu dibujo.

Sí, yo todo lo que hago les pregunto “¿qué ven?”. Una vuelta estuve haciendo con pincel un dragón chino. ¿Viste la festividad del dragón chino? El dragón es muy importante en China, hacen una especie de cabezudo que es la cabeza del dragón, pero lo que sería el lomo es toda una tela larga que cae, y ahí se ponen como veinte en hilera y van llevando encima la capa. Vos ves la cabeza de un dragón con todo su cuerpo largo y de las rodillas para abajo personas. Entonces yo hice eso con una técnica que la usé para los animales míticos. Agarré dos o tres lápices juntos para dibujar al mismo tiempo, entonces te queda como un contorno disimulado entre los tres colores, desdibujado, que te da una sensación de movimiento. A Rogelio le encantó y me dijo que probara de hacer eso mismo con dos pinceles. Entonces, un pincel con pintura roja y con pintura con lila claro. Hice el dragón, no hice las patitas, pero hice toda la parte del cabezudo, con toda la cola, las espinas acá arriba. Te explico, como lo he visto siempre es así (lo hace con los dedos en la mesa). La de Marcela sería la apreciación del público general, la de Rogelio la de un artista con una sensibilidad diferente. Está bárbaro porque me quedo con la visión de los dos.

¿Tenes algún dibujo o pintura favorita?

Me gustó mucho *Los cardenales* por todo lo que significó para mí. Este de *El campito* que le voy a regalar a mi hermano también me gusta mucho, y el del *El bosque* (Parque Rivera), no sé porque pero me gustó mucho.

¿Me podrías recordar la historia de los cardenales?

Quería hacer un fondo celeste con la pintura de Marcela, un árbol con una rama y arriba quiero dibujar cardenales con los pastelones (Rogelio le había dado a probar para pintar con ellos), y probablemente hacer el pico y los ojos de los cardenales con la pintura de Marcela. Bueno, así lo hice. Tengo una amiga, Ana, que el papá tenía un cardenal entonces le pedí que me diga como seguía la parte roja que tienen acá. Sé cómo es lo del penacho pero no esa parte. Le digo también que me diga bien de qué color son las alas, es como un gris, pero no sé si llega a un negro. Me dijo que era gris y la cola un gris más oscuro. En base a eso yo visualicé el tronco y la rama con mucha textura, y en esa rama cinco cardenales en distintas posiciones. Uno mirando hacían adelante, otro mirando para el otro lado de espaldas, otro que estaba ya para arrancar vuelo de este lado, el otro mirando de perfil. En realidad, yo al principio la imagen primera mía no era la de los cardenales. Yo me inspiré en algo de cuando todavía veía. En la casa que vivíamos teníamos un cable de luz grueso y en ese se paraban todas las mañanas cuatro o cinco benteveos, y se armaba un lío bárbaro. Mi madre les gritaba “ya les voy a dar, ya les voy a dar”, porque ella les ponía una bandejita con la comida que había dejado el Toby, el perro que teníamos. Esa imagen quise reproducir, pero los benteveos me parecían pájaros muy grandes, con mucho amarillo, mucho negro. Entonces quería algo más liviano, más colorido y liviano. Además, los cardenales eran los pájaros que le gustaban a mi padre. Llegó a tener hasta dos cardenales. El siempre con sus cardenales. Mi padre fue el que me enseñó a dibujar y a observar, entonces, yo pensé en hacerlo también como un homenaje a él, es como diciéndole mira “tu hija, aún ciega, puede seguir dibujando como vos le enseñaste y la ayudaste, y puede dibujar los cardenales que tanto te gustaban”. Cuando yo los terminé de hacer y Marcela me dijo “son cardenales, están lindo”, y Rogelio me dijo que no estaban completos, Marcela dijo “Bueno, pero es como es ella”. Yo hago como una especie de saltito cuando dibujo. Yo me sentí re feliz, dije como que había dicho algo que mi padre, allá donde está, que sepa que puedo seguir dibujando y puedo dibujar sus cardenales. Mi padre era muy crítico de todos los dibujos que yo hacía. Cuando yo dibujaba en la parte de atrás de los almanaques, él a veces venía y me decía, no, mejor ponele tal color o

cambia esto, pero si venía cuando ya estaba terminado se paraba y lo miraba. Bueno, a mí después de todo esto lo que me faltaba era esa pata. Parece una tontería lo que te voy a decir, pero dije “le habrán gustado?” A mi hermano le gustaron, y después en la exposición muchos vinieron a hablarme de los cardenales. Pero la reacción del hombre que lo compró fue increíble, él vino como enajenado, decía que quería llevárselo.

¿Alguna vez imaginaste que ibas a retomar el dibujo e ibas a comenzar a pintar?

No, no. Jamás. Al principio cuando fui al taller pensaba “¿que será esto?” y después cuando empezamos con los ejercicios no sé, hasta que un día le pedí a Marcela pintura. Le pedí pintura roja y probé hacer una cara. Plegué la hoja en cuatro. Usé el centro para la nariz, los dos lados para los ojos. Rogelio me dijo que había quedado muy separada la nariz de la boca, entonces pensé que si se podía, solo tenía que definir un poco más. Lo primero que hice para definir un poco más el tema del círculo fue un san antonio. Me hicieron marcar el centro con un pedazo de cinta e ir girando la hoja para hacer el círculo. Después para los puntitos negros usaba alfileres, la técnica que usó Margot mucho tiempo. Nosotras lo que necesitamos es siempre una referencia, y así lo fuimos logrando. Me siento contenta cuando hago eso porque es una creación mía. Yo estaba acostumbrada a crear normas, resoluciones, contratos. Ahora estoy creando algo que quiero que exprese una alegría, una tristeza, pero creando, y desde la emoción. Es una felicidad que me da cuando salgo, cuando hago cosas. O sea puedo hacer las cosas casi como si viera.

¿Crees que ahora existe una conexión mayor de tu pensamiento con tus manos?

Sí, sí. Ninguna de las tres pinta al *tún tún*. Cuando vamos a hacer algo tenemos bien claro lo que queremos hacer. No es decir, voy a hacer esto, a ver que me sale, y si es así realmente. Vos lo seguí plasmando de acuerdo a como te lo imaginas o lo visualizas, y de pronto para el que lo ve no queda con la perfección que tendría que ser, pero es como vos lo estás sintiendo y es como te manejas con la hoja. Por ejemplo, en el dibujo *El campito* con los niños pateando al arco, yo puse la pelota de este lado, el arco acá y el niño que viene corriendo de este lado. Marcela me dijo que de la forma que estaba colocada la pelota y el niño, es como que él tiene que hacer así (torcerse) para patear. Le digo, sí, eso es lo que yo quiero hacer. Yo quizás si viera, así como quedó no lo habría dejado, hubiera tratado de forzar más para que se viera ese movimiento. Yo quería que se viera que no estaba frente a la pelota.

10.1.4 Entrevista grupal

Selección de fragmentos de entrevista conjunta (Glicina, Linda y Margot) realizada en diciembre del 2014.

Antes del taller ¿tenían algún vínculo con la pintura?

Margot: Yo no. Dibujaba en el liceo los deberes, lo de las clases de dibujo. Dibujaba a mis nenes, pero pintar no.

Linda: yo dibujaba porque me gustaba. De niña copiaba láminas, o en algún libro de historietas veía algo que me gustaba y lo copiaba. Sabés lo que hacía cuando era adolescente, de pronto algún paisaje o algo que me gustaba, cuando a fin de año mi padre sacaba los almanaques con números muy grandes. Cada mes venía un paisaje distinto. Entonces yo lo agarraba y en el lado de atrás dibujaba todo el paisaje que a mí me gustaba. Con el mismo ganchito me lo colgaba en mi cuarto. Después fui dejando. Creo que el último dibujo que hice fue un retrato de mi hermano en base a la foto de la cédula, que lo hice cuando tenía 28, 29 años. Hacía ya 10 años que no hacía nada, porque entre la facultad, el trabajo. Yo empecé a trabajar cuando estaba en segundo de facultad. Ya no tenía tanto tiempo. En realidad era como un placer cuando no tenía nada que hacer, dibujaba algo y lo dejaba para retomar lo cuando tuviera más tiempo.

Margot, ¿a qué recurrís para pintar?

M: El año pasado hice libros, por ejemplo, y si recurrí a la memoria para hacerlos. Pero este año hice algunas cosas abstractas, y después mediante el tacto. El primer año fue más libre, de probar y ver que nos salía, que nos gustaba más.

Linda, ¿cómo ha sido tu evolución desde que comenzaste el taller?

L: En el caso de los dibujos, el año pasado yo lograba hacer una figura y a veces con un elemento, pero ahora puedo hacer toda una escena. Puedo ubicar la visión de lo que voy a dibujar. En cuanto a las pinturas, este año logré manejar mejor el tema de las texturas. El año pasado en las pinturas me manejaba de una forma muy lineal, tenía poco volumen, pero ahora puedo usar mejor los volúmenes para transmitir otras sensaciones, ya sea el movimiento del agua, el crujir de las hojas cuando las pisás, o la rugosidad de un árbol. Me pude manejar mejor con las texturas.

Glicina tú contabas que muchas veces tu inspiración para pintar parte de la literatura. Un ejemplo de eso es tu obra *El trono* ¿Cómo es ese proceso?

Glicina: Yo leo mucho de noche, me engancha con un libro y no lo dejo hasta que lo termino. Al estar jubilada puedo tomarme los tiempos para hacer las cosas. “El Ritual”, me pongo a pensar y creo que lo vi en un libro pero no me puedo acordar en qué libro. En la pintura hay unos troncos en la parte inferior derecha y llamaradas en naranja. Arriba de todo es como el bosque visto a distancia. Arriba empiezan a aparecer como personitas que parecen estar cubiertas con túnicas y vienen al ritual.

Cuando hablabas hoy de la figura del rey de tu obra *El trono*, decías que en realidad nunca habías visto como luce un rey, entonces creaste el tuyo propio.

G: No. Claro, fui creando el fondo, después le agregué la silla. Rogelio tiene una silla alta, con el espaldar bien alto más que la cabeza. Es como un trono. Entonces empecé a pintar el fondo, la silla, y puse al hombre. Yo quería que fuera un rey pero aparentemente lo que ven ustedes es como un señor administrativo. Yo quise hacer como una capa, abajo la camisa blanca y abajo los zapatos negros. Al costado están las víboras en amarillo.

L: Rogelio le explicaba con objetos que fueran similares, porque Glicina nunca tocó una víbora ni vio. Recuerdo que le decían que eran como los espirales. Además la cabeza del espiral es como la cabeza de una víbora.

G: Yo me imaginaba que se enroscaban al revés. La cabeza en el centro. Cuando ella quería picar a alguien se desenroscaba la cola y le daba más fuera. Ellas como tienen memoria visual me empezaron a explicar. Pero yo necesito tocarlo, porque por más explicación que me den yo necesito tocarlo, si no me cuesta mucho entender.

L: Cuando fuimos a visitar a Martín, él explicó que tomó una pintura y la reprodujo con sellitos con forma de mosca. Bueno, Glicina nunca vio una mosca...

G: Claro es como: (hace ruido de mosca)

L: La conoce de otra manera. No se puede imaginar cómo luce una mosca.

G: Alguien me prometió una mosca... Quiero tocar una.

Hoy en día, ¿qué lugar ocupa la pintura en sus vidas?

M: Un lugar muy importante, porque es como un escape, como una manera de sacar cosas de adentro. Como dice aquella, como una descarga, porque si estás triste pintás de otra manera, pero pintás. Si estás alegre, también. Es un lugar muy importante, porque aparte de no pensar al hacer, y darte cuenta de que sí, que podés hacerlo. Es una maravilla.

¿Qué es la pintura sensorial para ustedes?

M: Nosotras somos vagas y pedimos el color, pero el darte cuenta que podés hacer algo completamente libre, porque sabés el color que estar agarrando, y no precisás ayuda de otra persona, te da libertad.

Hablemos de los colores. Cuando ustedes quieren usar, por ejemplo, un color rojo, ¿lo visualizan o se guían por el aroma?

M, G, L: Lo visualizo, sí. (Las tres coinciden)

O sea que el aroma es meramente para identificar el color pero no para componer la pintura.

G: A mí me pasaba con el rojo. Yo me sentía bloqueada con el rojo. Sentía que me podía, no me animaba a enfrentarlo. Era como que el rojo no me iba a dejar hacer lo que yo quisiera. No quería tocarlo, no quería hacerlo. Alguna vez una de las chiquilinas estaba pintando con rojo y Marcela me dijo que me parecía intentar con rojo, y bueno lo hice, lo manejé. Hoy por hoy no hay ningún color que yo me resista a él. Yo sentía al rojo demasiado fuerte para mí, pero no fuerte de nariz, sino de esencia. No sé si fuera por la sangre, no sé.

Linda ¿qué lugar ocupa la pintura hoy en día en tu vida?

L: Fíjate que cuando perdí la vista, fue perder todo un proyecto de vida. Ya no pude ejercer mi profesión, perdí mi trabajo particular, como empleado público. Entonces, esto fue como un nuevo camino, y lo tomó así. A mí me interesa muchísimo y me gusta mucho el taller, pero más allá de eso me interesa como un nuevo camino de vida. Me he comprado cosas para poder trabajar en casa y después le muestro a Rogelio. Hago muchos borradores para que después me sea más fácil.

G: Perdón, quiero acotar algo. De las tres fue la que vendió su primera pintura el día de la muestra. Ella va a seguir dibujando. Ella está visualizando dedicarse a esto.

Para ti Glicina, ¿qué lugar ocupa la pintura en tu vida?

G: Bueno ocupa un lugar más con respecto a tiempo, pero respecto a amor, es lo que más amo de todas las cosas que hago. Al estar jubilada, yo ya cumplí mi ciclo de manejarme con el reloj. Todo eso de llegar temprano ya se terminó. Yo ando sin reloj. Hago las cosas con responsabilidad pero tampoco me mato de tomarme un taxi para llegar. Me gusta mucho, pero yo no dedico tiempo a la pintura en mi casa.

M: Sí, yo tampoco. El caso de Linda es distinto porque ella dibuja. Tiene que automatizar y practicar más.

¿Cómo se sienten ustedes al recibir comentarios sobre sus pinturas?

G: A mí me llena de orgullo. Hay pintores que saben lo que es pintar y se emocionan con el trabajo que hicimos. Uno de ellos decía que nunca había pensado de venir a una exposición que tuviera esta calidad de trabajo. Me dijo que era fantástico. ¿Cómo podes sentirte? Halagada. Yo soy una participante de estar taller, yo logré hacerlo. Es algo maravilloso, realmente.

M: Es algo increíble. Como dicen ellas, te llena de orgullo. Este año pasó que gente que también fue el año pasado nos felicitaron por el progreso que hemos tenido de un año a otro. Marcela y Rogelio también nos dicen pero como son los profesores a veces cuando lo dice otra gente es increíble. El taller es una vez a la semana, una hora y media. No es que vayamos todos los días.

L: A mí me halaga y a su vez me da mucha satisfacción saber que puedo comunicarme con la persona que ve el cuadro. No es que quise hacer dos niños jugando a la pelota, pero la persona ve otra cosa.

M: Bueno, el otro día me llamó un señor que no conozco, que había venido a la exposición y Rogelio le dió mi número. Me preguntó sobre el cuadro de la playa, cómo había hecho yo el horizonte. Una persona que no conozco, me llamó para felicitarme. Él lo interpretó que como yo no veo no dejo de pensar que hay un horizonte, que no tengo limites. Pero es ya va por tu cuenta. Pero una persona que no conozco, no es familia que puede decirme por cariño.

Para mí son pinturas honestas, que no se preocupan por correcciones estéticas.

L: Es lo bueno que tiene la ceguera en ese sentido. No tenés tú propia crítica visual, porque no ves lo que estás haciendo. En mi caso de los dibujos, si yo hubiera agarrado el papel torcido yo no hubiera podido corregir eso nunca.

M: A mí me pasó con un cuadro. Quise hacer una corona. Rogelio me dijo que me consiga una, pero yo le dije que sabía cómo era una corona. Pero, no me salió. La quiero hacer capaz el año que viene. Esta año hice, por ejemplo, una piña de árbol, y al tacto quedó preciosa, pero a la vista no, era una mancha negra. Si la tocas es una piña. Pero la gente que viene mira, más que toca. A veces pasa eso, vos lo tocás y te parece que está precioso, pero estéticamente no es lo mismo. A veces al revés.

10.1.5 Entrevista a los docentes.

Selección de fragmento de la entrevista a Marcela Cozzo, inventora de la pintura sensorial y docente del taller junto a Rogelio Osorio, artista plástico, realizada el 15 de junio del 2015

¿Qué los motivó a crear la propuesta del taller?

Marcela: Siempre respondemos lo mismo. Fue algo que nos pasó a cada uno por su lado. No es que nos propusimos ayudar a otros, ni teníamos familiares ciegos. Viste a veces la vida a veces toma rumbos por sí misma. De repente quedaría mejor poder decir otra cosa, pero la verdad es esa. Es algo que no pasó a mi primero, cuando me encontré desarrollando esto, y a él después. Es más cuando le dije de hacer esto juntos, era un ciclo puntual que había una actividad en el exterior, y yo quise aprovechar la oportunidad de hacer algo que tuviera un contenido, y él primero tuvo un poco de dudas, pero después dijo que sí. Lo hicimos siempre sin saber lo que pasaría. En lo único que hubo una intención fue a partir de la experiencia de ir en forma puntual a distintas localidades para ver qué pasaba con el mismo grupo de personas que venían regularmente, a ver qué les pasaba. Eso es lo único donde hubo una intención.

Rogelio: Pero Marcela, a mí me parece igual que vos primero trabajabas con un tipo de pinturas distintas, pero estabas vinculada a la fabricación de pinturas, y un día surgió la idea de mezclarla con aromas y crear una pintura particular. Eso fue una motivación. Te asesoraste con personas a ver si había interés, y después se lanzó una producción mayor. Trabajó después con otros plásticos, gente vinculada a la pintura más contemporánea de acá. Estaba más volcada a artistas.

M: Primero cuando surge la idea quise ver si tenía sentido, como no encontré artistas que se hubieran quedado ciegos en el Uruguay, *googleé* y me contacté con gente que pintara y fuera ciega en el exterior del país. Cuando se hizo el desarrollo de la pintura yo creía que a una persona que es pintor y se queda ciego podría querer seguir pintando y busqué resolver eso. Como acá no había nadie en esa situación, busqué afuera del país. Cuando vi que había interés, presenté un proyecto a ANII (Agencia Nacional de Investigación e Innovación) y fue aceptado. Ellos financiaron la mitad, yo la otra mitad. Eso fue el desarrollo del material, lo que es a nivel aroma y textura, en lo que trabajé mucho pensando que podría tener un sentido. En un momento la pintura llegó a una fórmula final y ese proyecto quedó listo. Ahí surgió toda otra parte que es este taller, la parte de trabajo en escuelas. Por un lado en escuelas de ciegos, que la idea es la misma que acá, cómo se acerca la pintura a alguien ciego, sea adulto o ciego, y después la otra parte, que es

más lateral pero sigue tomando fuerza que es vivir la experiencia desde los otros sentidos aunque no seas ciego. Eso es otra cosa, otro viaje. Se ha hecho tanto con adultos como en Institutos de Enseñanza, donde se usa para enseñar valores. Ahí hay todo unos prototipos armados para niños de distintas edades, desde educación inicial hasta todo primaria. El año pasado nos pidieron algo en quinto y sexto artístico lo hicimos juntos, porque Rogelio trabaja con adultos.

R: Hay varios formatos dentro de la actividad que se adaptan de acuerdo al tiempo que tenemos. Lo que hacíamos al principio en el interior era de dos horas o tres. Eran inclusivos, mixtos, videntes o no videntes. Era un fin en sí mismo. Sí estábamos recabando datos, porque al principio teníamos algunas propuestas pero teníamos que ver la evolución. Todo lo que hicimos lo fuimos confirmando, nunca tuvimos que cambiar dramáticamente de dirección. Era un formato. En el interior era inclusivo, sí había preferencia por los ciegos, le dábamos más atención a ellos. Las personas trabajaban junto a los ciegos, eso ayudaba mucho a entender el mundo de la ceguera, a vincularse con ellos. Había artistas también que iban porque se enteraban, familiares de ciegos, gente curiosa. Ese formato lo seguimos haciendo todavía. Este taller es más de desarrollo e investigación, necesitamos que haya la continuidad que tenemos hoy. Es muy parecido a un taller de pintura común y corriente, no podés tener resultados de un momento a otro. Es un taller de procesos, todas ellas han hecho procesos.

M: Siempre tenés una parte en que uno crece para dentro, en que aprende y crece hacia adentro, y hay otra parte que es el crecimiento hacia afuera. Eso con respecto a lo que fue mi proyecto original, yo siento que lo desatendí, y no está mal, porque las cosas no hay que llegar a ningún lado, no hay plazos, pero algo que yo quiero ver algo es... hemos adquirido un conocimiento, no nos damos cuenta de cosas que ahora pasan naturalmente que al principio no era así, por ejemplo lo que ahora es tan rutinario como hacer un fondo, “ah mira estamos medio ocupados ahora, anda aprovechando a hacer un fondo”, les decimos a veces, antes no era así, había que estar cerca, y nosotros mismos no nos damos cuenta porque se volvió espontáneo.

R: Las ideas que tienen eso es algo que está bárbaro.

M: Sí, pero las ideas no es algo que sea tan extrapolable. Lo que yo me refiero cuando hablo de crecer hacia afuera es que va a tener que venir una etapa, que veré el formato y todo, en que el conocimiento, lo que hemos aprendido se le transmita a otras personas y se multiplique. Está bien haber demorado porque cuando hicimos al principio la actividad, surgió gente que quería llevar el proyecto al exterior, y hubiera sido apresurado hacerlo por un afán de crecer porque sí.

Todo tiene que madurar y ahora yo siento que viene una etapa de que dé fruto algo para replicar lo que corresponde. Lo que es estimular a que la persona se exprese o no es independiente de la ceguera de alguna manera. Alguien en la China lo hará como habitualmente lo hace. Yo lo que noté también es que el rumbo que yo había pensado al principio no era el correcto, y que el público al que había que llegar no eran los artistas que habían quedado ciegos. También veo que a nivel aprendizaje de los sentidos hay un tema enorme para el uso en educación, porque tenemos todos los demás sentidos y no los usamos. Todos tenemos la posibilidad de desarrollar más el tacto y el oído, y usarlo realmente, no sólo para escuchar música, y eso es de las cosas en las que me gustaría aportar en lo que es la educación. En que la gente que forme individuos que desarrollen todos sus talentos y no que como ves dejes todo lo demás a un lado. Lo que es el aprendizaje desde la mente racional está muy ligado a la vista, y la parte de los demás sentidos parece tener una vinculación con desarrollar el hemisferio derecho e integrar más lo intuitivo con lo racional, me parece a mí, pero no hay una investigación profunda sobre esto. Todo lo que he trabajado en la enseñanza me muestra algo así.

¿Cómo fue la adaptación de un arte tan visual a personas que no ven? ¿La paradoja desapareció rápidamente?

R: Yo siempre me acuerdo cuando Marcela me habló de este proyecto... es muy normal pensar que no es viable. Ahora, hay experiencias de artistas que se han vendando los ojos para trabajar y han logrado resultados increíbles. Yo pienso que puede suceder algo mágico, de conectar la emoción directamente de las manos sin pasar por lo visual. Es algo que a mí me hace acordar un poco al zen, a ese tipo de cosas. Tener una conexión directa con una emoción o con algo y no necesitar ver, es un vínculo directo con la mano en este caso. Eso fue una cosa que yo pensé, un lado por el cual podía ser posible. Eso también es una situación que no siempre se da. Necesitás una vocación muy grande para llegar a eso, pero es un poquito a lo que apuntábamos, que esa conexión haga que los gestos que hacen tengan un patrón, un orden que lo pueda recibir también una persona que ve, hacer esa especie de salto. Eso es lo que yo me planteaba desde el punto de vista teórico. En la práctica, yo me doy cuenta que les gusta, ellas toman dos ómnibus, no faltan nunca, tienen un nivel de asistencia más alto del de los alumnos visuales que tengo en clases normales, que tienen que tomarse un solo ómnibus o vienen en auto. Les gusta. El disfrute que ellas puedan tener yo no lo alcanzo a comprender enteramente, y es algo que no puedo acceder

aunque me tape los ojos y agarre pintura. La condición de ser ciego, el vínculo, el saber que no vas a ver nunca, cambia y no puedo ponerme enteramente en la piel de las personas. Siempre voy a tener la ansiedad de ver, de sacarme la venda. Me crea una ansiedad que es distinta. Yo en ellas veo cierta paz, no las veo estresadas, no las veo rabiando porque no les sale. Ellas diferencian, han dicho “no quiero exponer este trabajo”, ellas tienen una percepción de su trabajo muy nítida de su trabajo y que coincide con la que yo también tengo.

M: Hubo algo que no sé si vos viste. Hay un video que a veces le damos a la gente el link que se filmó el primer año de taller. Linda dice una frasecita que a nosotras nos contó más, dice que ella es más libre así que si viera, y de eso estamos seguros. Una vez que trabajé en la parte de educación con una mujer que es profesora de plástica de niños grandes y liceales decía que los niños ahora están súper exigidos, que iban a un taller de pintura, que supuestamente vas a divertirte, y rompen lo que hacen, porque no les resulta suficientemente bueno. A mí eso me pareció increíble que estuviera pasando. Las enfermedades que antes no había con eso de que hay que tener un tipo de belleza y la demás no, hace que niños de 10 a 12 años van a un taller de pintura y se estresan porque todo lo que hacen se convierte en un estrés. Hay que ser bueno en todo, entonces rompen los trabajos.

El caso de Linda es diferente porque dibuja, ¿cómo es su proceso de creación?

M: Sí, con ella estamos probando que pueda dibujar con pincel usando la pintura de manera que ella después pueda tocarla.

R: Ha sacado muy buenas cosas. Todavía no ha trabajado mucho en eso, pero ha sacado muy buenas cosas, es un buen camino. Ella no se guía mucho por lo táctil. Se guía por la visualización. Tiene una gran noción del espacio en que trabaja. No es nada fácil, yo he probado, hacer un ojo y alinear el otro. Ella lo hace con mucha precisión, es increíble lo que logra y no se achica en nada. Hizo una serie de trabajos sobre mitología, jugadores de fútbol, la doma en todas sus etapas. Es muy ambiciosa, con un mundo muy barroco. También tiene un lado terapéutico, que no lo buscamos pero que existe. Pienso yo que después de la etapa de duelo, que es terrible, ellas nos cuentan que pueden hacer todo, con gran orgullo. Quieren ser consideradas como personas capaces, entonces yo creo que esto sirve mucho para darles confianza, que la gente disfrute de sus pinturas porque les gusta, han vendido pinturas en galerías, no sólo lo que hacen ellas es visto con un paternalismo por la condición de la ceguera. Eso también me parece que

tiene su lado terapéutico. Ya te digo, no es buscado, pero existe. Tiene muchas puntas, es todo un paquete. Esta lo social presente también. Sociabilizar.

¿Cómo funciona el taller?

M: Algo lindo que pasa es cuando vos pones tu vista al servicio de que ella tenga una devolución de lo que no va a ver. Cuando vos lo describís la objetividad no existe entonces de algún modo estas marcando algo. Se da como una simbiosis rara.

R: Somos perros guías. Es un trabajo en conjunto, en el cual es raro porque nosotros hacemos tareas de servicio puro de alcanzar cosas, como de total empleado, nosotros vamos y llevamos, traemos. Por otro lado también de sugerencia, ya una tarea más de docente, donde nosotros marcamos pautas, direcciones, y tratamos de encauzar las ideas de ellas. Esa es una parte que pretende ser formativa. Pretendemos crear un marco de coordenadas donde el trabajo de ellas se luzca más o desestimulamos algunas idea. También tenemos como regla que si tienen muchas ganas de hacer algo nosotros lo respetamos.

M: Hay cosas, ejercicios, que no son un fin en sí mismas. Viste que yo soy terapeuta, algo que observé que pasó una vez con Glicina y este año lo empecé a hacer... ví que ese estado de que hablan los artistas del instante de la creación que es algo muy verdadero del ser, es el mismo estado que se busca cuando vos accedés al inconsciente para sanar algo. A partir de ahí nos empezó a pasar de trabajar con estados emocionales en los que Glicina venía, pero que yo lo percibo desde otra formación, porque yo no soy artista ni sé de arte, y que saliera algo que tuviera muchísima fuerza. Se me ocurrió que puede tener sentido hacer trabajos así, aunque el trabajo en sí no tenga valor artístico, como un modo de ayudar a conectar, pasando la emoción al papel en forma directa, aunque no quede un cuadro bueno cada vez, pero que agarres una sintonía para pasar las emociones al papel. El otro día lo hice por primera vez con Margot y no quedó un trabajo que en sí mismo fuera a ser un cuadro, pero ella para mi entendió cuando le decís “plasma eso que sentís”. No sé porque te estaba contando eso... era con respecto a que no siempre el ejercicio que se hace tiene que tener valor en sí mismo.

R: Igual lo tiene, porque es un proceso y hay que saber manejar el estado de ánimo. El estado de ánimo es una herramienta de trabajo también que hay que saber capitalizar.

El recuerdo tiene un papel muy importante al momento de pintar pero no en el caso de Glicina. Las tres son muy de distintas, ¿eso se refleja en sus creaciones?

M: Sí, son muy distintas, y eso es lo más interesante. Cosas muy claras, hoy por ejemplo me decía que ella nunca vio un amanecer y quería hacer un cielo. Me dijo “Marcela, ¿cómo es el amanecer?”, y cuando yo le dije que el cielo toma colores rojizos, ella me dijo que no podía visualizar el cielo rojizo.

R: ¿Sí? ¿Y de otro color?

M: Sí, ella se imaginaba como la noche negra abajo, empieza a aparecer el celeste y violeta. Es ese que empieza con franjas. Ella dice que podía poner al sol con esos tonos rojizos pero no el cielo. Después que le conté eso le dije que me hubiera gustado que ella hiciese el amanecer y después yo le contara. Eso es algo que nos pasa todo el tiempo, que decimos cosas y después nos arrepentimos, era mejor no influenciarla.

R: Pero ella pregunta, quiera saber cómo es, quiere que sea percibida, que el otro entienda.

M: Sí, y también una cosa que yo no quiero es decirle como maestrita y decirle “Bueno vos hace el tuyo y cuando termines yo te digo como es”, porque tampoco es así nuestro vínculo.

M: Cuando fuimos a pintar al aire libre, ella no dibujó la copa de los árboles. Ella sí conoce el mundo a partir de lo que toca, y la copa de los árboles no las tocamos porque están muy altas, sólo el tronco. Dibujó sólo los troncos.

R: Quedaba todo muy tétrico, muy oscuro. Puso unos pájaros negros grandotes, más grandes de lo normal, y aquello era el Parque Rivera con un paisaje apocalíptico, como una guerra. Lo que salió era... Ella igual sentía que era lindo lo que estaba pasando, sin embargo lo que quedó plasmado no daba esa sensación en ese caso.

M: Algo que yo noté enseguida con eso de que yo tengo que con la vista mezclamos pila la mente, si a cualquiera de nosotros nos dicen de hacer un paisaje del mar agarramos la hoja y hacemos la línea del horizonte para orientarnos, pero Glicina no hace eso porque nunca lo vio. Ella pone yuxtapuestos los elementos, pero no usa algunas convenciones nuestras para ubicar algunos elementos en el espacio. Es la única que puede hacer realmente el ejercicio. La propuesta cuando fuimos era percibir el paisaje con los sentidos. Lo que hizo Glicina fue la única que percibió el paisaje con los sentidos; dibujó el viento, hizo un gran sol. Es la única que hizo el ejercicio, porque inevitablemente Linda y Margot que vieron hicieron una línea del horizonte que no es de las cosas que... si vos fuiste sin ver a la playa, sin duda no percibiste una línea del

horizonte, pero no puedes evitarla. Todo el tiempo hacemos esas cosas donde metemos la cabeza sin darnos cuenta. Las otras hicieron cosas que están buenísimas, pero el ejercicio de pintar lo que sentían. La línea del horizonte la pintamos desde niños. Glicina no la hace. En los cuadros, aunque no sea el sol en el agua, esa división está siempre presente, para ella no es algo tangible.

M: Lo que tienen las tres en común es la valentía y la fuerza.

R: Y la alegría. Son alegres. Hacen muchas otras actividades y te lo dicen sin sacarse cartel, te lo dicen normalmente. Cuántas personas con visión convencional te encontrás que son un bajón. Linda ahora escribió algo sobre su proceso, y leerlo todo en orden es durísimo. Fue todo tan injusto. A raíz de una operación del útero, después un anticoagulante, peleando por un ojo, un proceso largo que no es que te quedás ciego, sino que ves sombras y no ves nada, te genera una expectativa, otro le dice por qué no haces rehabilitación y otro le dice “eso es para ciegos”, por ejemplo el hermano. Es todo muy doloroso, y además tener que cargar con las emociones de los demás. Vos aceptás lo tuyo, mirá que enorme trabajo. Estás luchando por aceptarte, pero los que tenés alrededor no lo hacen y te lo hacen sentir y te lo recriminan. Eso no estaba en el libreto, hacerte cargo de cómo los demás toman tu ceguera, y muchas veces la toman mal. No con maldad, a veces es como una extraña variación del cariño el no poder aceptarlo. Hay gente que está enojada con la situación no con la persona, pero no logra diferenciarlo. No todo el mundo puede verse a sí mismo con tanta claridad como para no contaminar al otro con sus propios procesos. El tema de ver, a mí eso siempre me llamó la atención, está muy presente.

10.2 Imágenes de Obras

Las imágenes fueron brindadas por Marcela Cozzo, docente del taller.

La siembra - Glicina Medina (2014)



La ventana - Glicina Medina





Playa- Glicina Medina



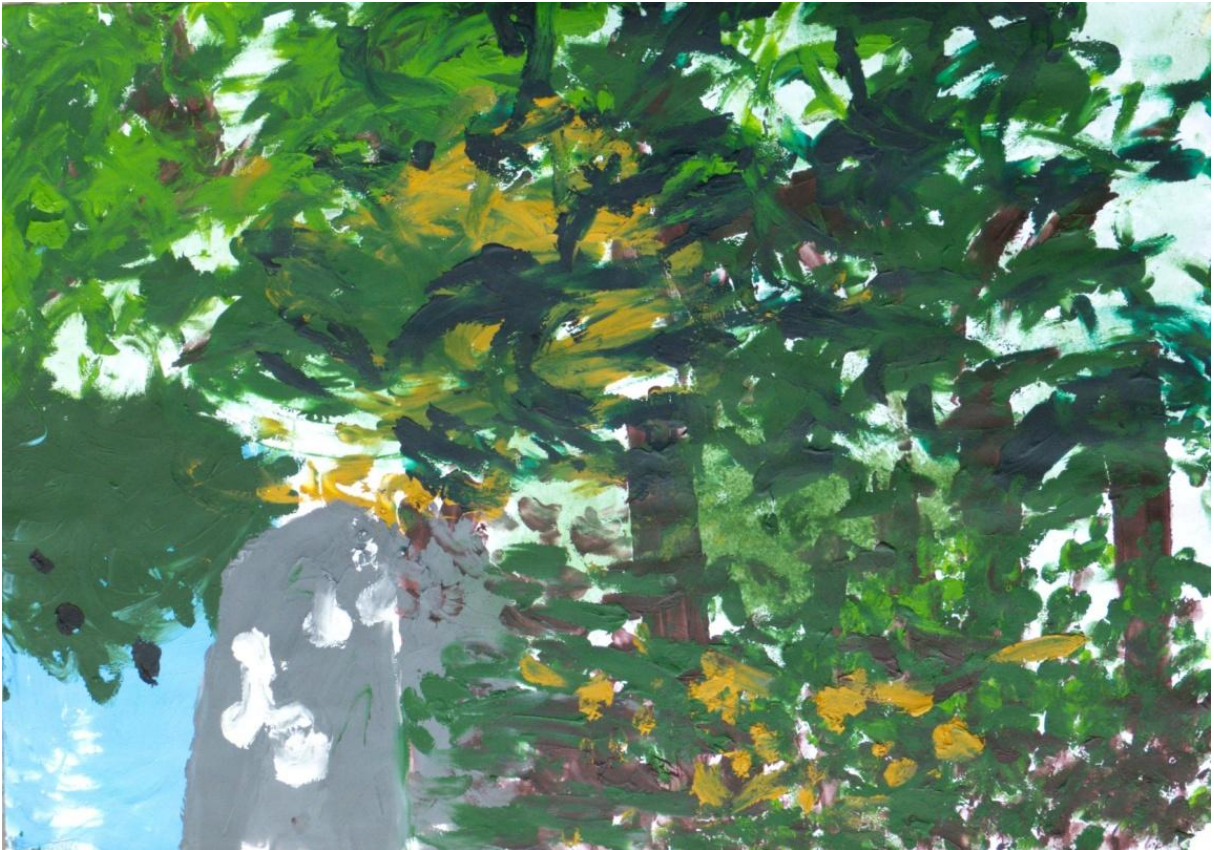
Lenguas de fuego – Margot Bauhoffer



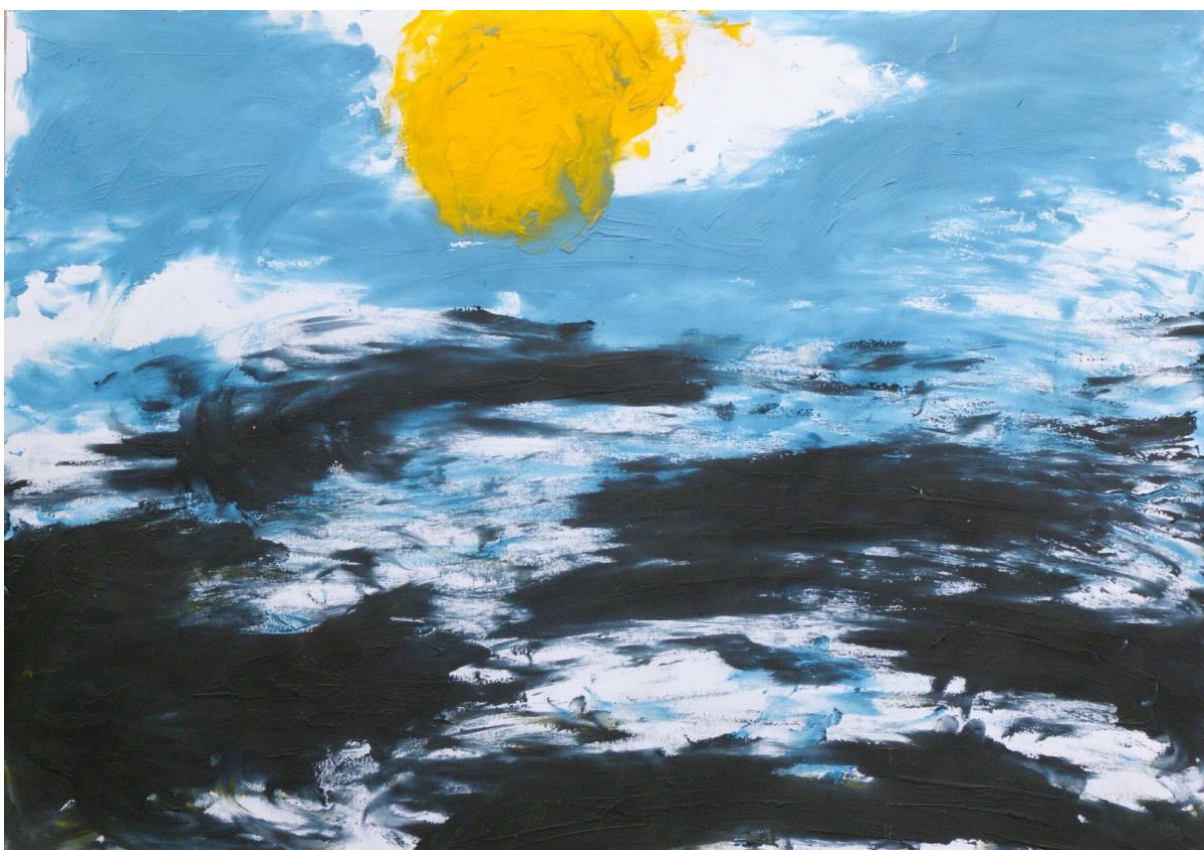
Libro 1 – Margot Bauhoffer



El bosque – Margot Bauhoffer



Playa – Margot Bauhoffer



Bailarina – Linda Krudo



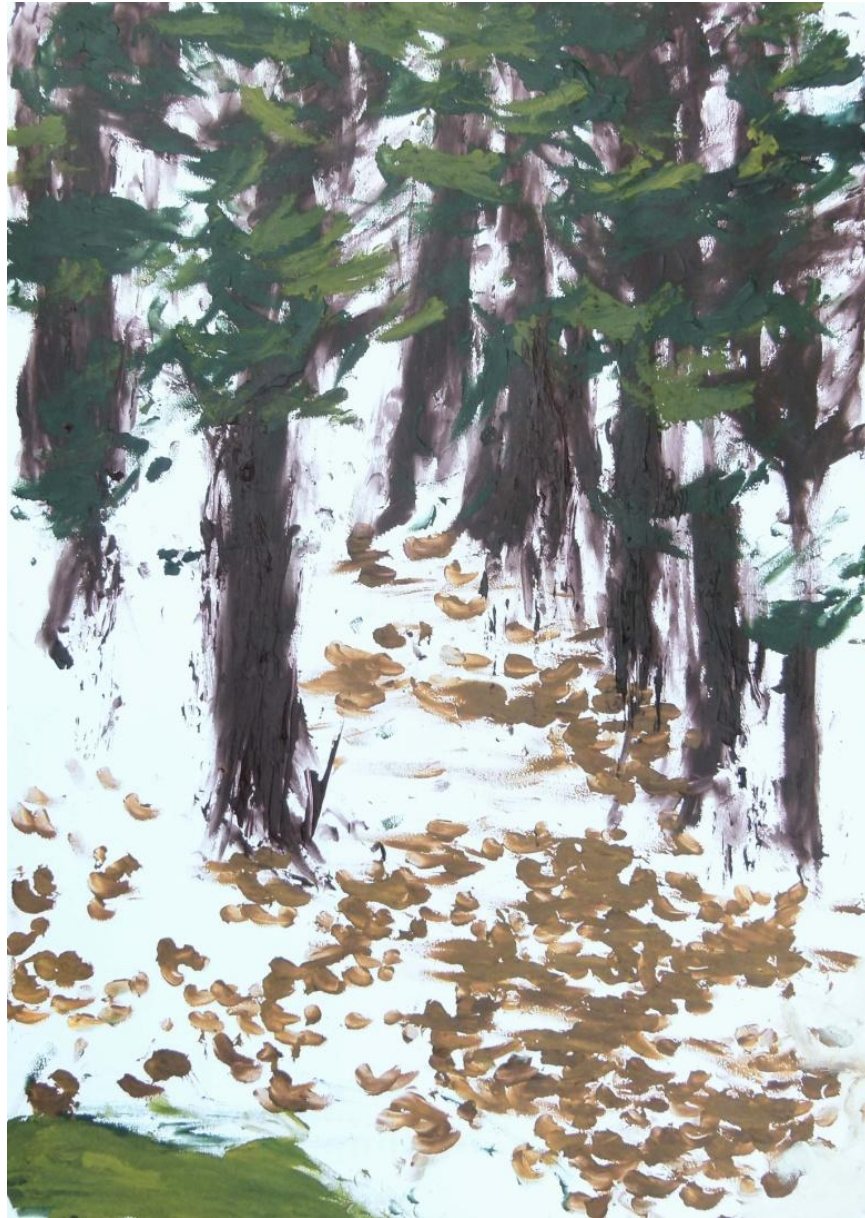
El campito – Linda Krudo



Cerezo – Linda Krudo



El parque – Linda Krudo



10.3 Aclaración: Contratos de cesión derechos de imagen

No se incluyen contratos debido a las formalidades legales especiales que estos implican por tratarse de personas ciegas. Estas fueron consultadas con un profesional y serán descriptas a continuación.

Los documentos deberán llevarse a cabo con firmas certificadas por un escribano público, presente en el momento, que dejará constancia que se leyó el documento que se firma. La persona deberá colocar su impresión digito-pulgar de la mano en el lugar reservado para la firma, y por cada persona tendrán que intervenir dos testigos instrumentales.

El *Reglamento Notarial* establece:

Art. 164.- Por el otorgante ciego y por el que declare no saber o no poder firmar, lo hará a su ruego cualquiera de los testigos u otra persona que sepa escribir. En la escritura, el otorgante declarará su impedimento y formulará el ruego correspondiente, dejándose constancia de la forma especial de suscripción adoptada. (Art. 164. Sección V, 2014)

Art. 252.- Cuando se requiera la certificación del otorgamiento y las firmas de un documento otorgado y suscrito en presencia del Escribano, en el cual alguno de los otorgantes no supiera o no pudiera firmar, deberán intervenir dos testigos instrumentales que suscribirán el documento. En el documento, el otorgante declarará su impedimento y solicitará que uno de los dos testigos que se requieren firme a su ruego, conforme a lo dispuesto en el artículo 1585 del Código Civil. El otorgante podrá ofrecer colocar al pie del documento, en el espacio reservado a las firmas, la impresión digital del pulgar de la mano derecha y, en su defecto, el de la mano izquierda o la de otro dedo, requisito que también podrá exigir el Escribano. El autorizante, además de lo dispuesto en el artículo 250, certificará el cumplimiento de los requisitos establecidos en el presente. (Art. 252. Sección IV, 2014)

Por estas razones, los contratos no se llevaron a cabo en esta etapa de desarrollo, sino que se pretenden realizar más adelante, contratando a los profesionales correspondientes.