



Departamento de Promoción y
Difusión
JEFE

Caminar antropológicamente hablando

Por:
María Teresa Salcedo

Pasos e impactos.-

- . Caminar como experiencia de campo antropológica.
- . Maneras de ver la ciudad en Antropología.
- . El transeúnte desde el arte y la poética urbana y el trabajo de campo antropológico.
- . El investigador-transeúnte

El Diario del Campo en el campo.-

El investigador escribe en sus diarios de campo, sus percepciones de la ciudad y de la gente. No son observaciones de carácter subjetivo ni con la estampa del profesional antropólogo. Las notas de campo escritas en un diario son la vida del que investiga. Se escribe sobre la gente y sobre los objetos, pero ellos salen desde quien escribe los diarios de campo.

Yo, el antropólogo, el que escribe puede escribir diarios de campo a condición de una experiencia metodológica que ha sido considerada lejos de la mirada antropológica. El diario de campo no es un misterio etnográfico, es un cuaderno abierto a la experiencia del investigador.

El diario de campo es un cuaderno abierto a mis trazos, a los ensayos, a pinceladas gráficas de percepción de objetos y seres.

Los otros pueden rayar allí su paso presuroso, de la cocina al baño, de la cocina al umbral de la puerta, de la puerta a la calle o a la trocha. Estos rayones se mezclan con las anotaciones de rincón de diario: el período, un número de teléfono, el nombre de un bus, una ruta, el nombre de una tienda, una esquina, "me haces falta...".

El hacer como arte se configura en el diario de campo a través de proposiciones y composiciones de lugar, de tiempo, de color, de olor, de miedo, de seguridad. Aplicaciones concretas de los trabajos de Malinowski y de Boas, pero mías, en tanto vuelvo a pensarlas y a percibir-las; a trazar con los otros y con su experiencia de vida el objeto de arte.

Porque los objetos de investigación son también objetos de arte que la gente coloca y descoloca, cuelga y traslada de acuerdo a sus propias necesidades que corresponden a la estética de lo que se hace todos los días; estética distinta al concepto de lo lúdico que tienen los artistas que colocan una zanahoria dentro de un cristal y le dan un valor de cambio.

El terreno o campo -que puede ser rural, urbano o selvático- es la territorialidad de quien escribe en el diario, en donde no son exclusivas las citas bibliográficas de carácter etnográfico. Todas las cosas se juntan allí, anotaciones de distintos tipos, dibujos, descripciones de personajes y circunstancias, credibilidades intelectuales, dudas sensibles y las mismas letras y palabras y ordenamientos crean allí figuras. Aparecen frases que nunca se pensaba se hubieran escrito. El recuerdo de esas páginas es también la estética del diario de campo y la estética de la investigación.

El que escribe en el diario de campo se ha trasladado a otro sitio para seguir viviendo su vida; él escribe como ellos son, como se mueven, como se visten, como huelen, lo que cocinan, lo que cuentan, porque ellos están ahí en ese momento de la figuración y de la escritura.

El investigador puede escribir sus notas de campo sentado ante un escritorio, pero lo hace también en flor de loto sobre el pavimento, o en cuclillas o de pie contra un muro, rápidamente. En el campo lo hacemos alrededor del fogón de leña, en un butaco, sobre costales, sobre bultos de cosechas. Los sombreros nos dicen con su boca llena lo que debemos escribir; me ponen el sombrero y el olor a sexo vestido de campo de tres piezas. Las palabras se filtran entre figurinas de oro, plata y amalgama incrustadas en los dientes.

El límite entre el sombrero atizando el fogón y el sombrero que se pierde dentro de un bus urbano, se marca en la mitad del pequeño cuaderno con dos grapas metálicas brillantes que se hacen más nítidas cuando vamos arrancando hojas para escribir las mismas notas de campo, aparte y enviarlas como cartas.

Dormimos mirando hacia cielos nuevos, distintos, extraños que nos descifran el debajo de la cama; en la ciudad, el pavimento, un puente o un carro de balineras, bolsas plásticas, cobijas y envoltorios de desechos que hacen que soñemos en lo que se esconde trás los muebles urbanos. En el campo, un techo de tapia a otro techo de vigas y a otros techos de silencios que nos alejan de la casa más próxima o del ronquido de la hija o del hermano. No nos atrevemos a mirar el debajo de la cama en ausencia de otros, esperamos a adivinarlo mientras duermen.

Los duendes de la ciudad y del campo y de la frontera duermen en estas cajas de madera sucia, en bolsas de polipropileno, en maletines; todos estos utensilios alguna vez usados para transportar alimentos o materiales, yacen ahora debajo de la cama, donde los visitantes duermen. Recuerdo que en la cárcel el debajo de la cama estaba tapizado de ollas con tapa IMUSA llenas de comida, una estufita, hilos de cabuya, mochilas, cajas de cartón.

. El transeúnte escribe

. El zorrero escribe

. El cartonero escribe

. El recolector de café escribe

. Doña Enriqueta lava los platos con bagazo de caña y café y nunca pronuncia la palabra "TOP", ni siquiera "jabón".

El etnógrafo debe abrir un nuevo camino en su comunicación con otros etnógrafos dotándose a sí mismo de la condición de percibido y de percibirse a sí mismo como objeto de investigación.

A quién le tiene miedo el etnógrafo? De qué angustia no se cuida? Acaso una obligación impuesta por las Ciencias Sociales de situar un objeto "donde es"; situar a un objeto en un objetivo.

Planteo en estas páginas, hablar del objeto de investigación como algo o alguien que afecta nuestros sentidos y hablar de nuestro acercamiento a este objeto, de cómo llegamos a él; como un objeto de arte. Al etnógrafo le da miedo escribir que tuvo miedo hablando con un indígena, un recolector de café o un vendedor ambulante. Que le dió miedo caminar por entre trochas o en la calle. El etnógrafo no habla del miedo que le produce el objeto de su investigación.

Propongo una escritura en donde evidencien los cambios de piel; el olor de gente dentro de las flotas intermunicipales, qué sitios vienen esos vestidos en los buses urbanos, de qué armarios-cocinas. Después muchos días de andar con el cuadernito en el bolsillo, se olvida la marca del jabón, el olor de los hermanos bañados con ese color.

Queremos hacer trazos como pliegues de faldas enredándose entre perros, roedores, lavazas, aperos, bultos, marraños, estiércol. Me baño todos los días con mi propio mugor con el aliento de quien me cocina. La que me cocina y limpia sus manos todos los días en la nagua de más abajo. La que duerme y ama el jinete nocturno con la nagua del día siguiente. El que me da de comer, me hace ver excusamientos en todas partes.

Hay una metodología para escribir sobre la realidad antropológica como objeto de arte.

La metodología del transeúnte es el punto de partida que propongo para que el científico social tenga derecho a comunicarse con los otros como si fuera un otro

Esta metodología tiene su origen en el ensayo de Walter Benjamín, "Sobre algunos temas en Baudelaire" y en lo que aquí se entiende por "experiencia vivida", como el mantenerse alerta respecto a los impactos y que estos penetren en la experiencia con conciencia de que lo están haciendo. Dejar que el miedo sea transformado en acercamiento para hablar con la gente. Esto hace parte de una poética del hacer antropológico en el que el investigador realiza sus actividades viviéndolas cada una como una experiencia: la experiencia de ser transeúnte, la experiencia de ser recolector, la experiencia de ser habitante de una maloca indígena.

Esta experiencia del transeúnte está en relación con la manera como el investigador percibe los objetos y aquí enlaza con una aplicación concreta del concepto de figura en Wittgenstein a las configuraciones bogotanas.

El etnógrafo es alguien que no necesariamente tiene que hacer preguntas todo el tiempo, ni inquirir en la cotidianidad de un grupo social. Es también alguien que mira pasar las cosas y que debe usar el silencio como instrumento de percepción de la realidad.

Aquel que usa la calle para caminar a pie o tan sólo para transitarla, se encuentra con objetos y seres que, al paso, son personas, automóviles, postes, canecas, cosas lanzadas al piso, andenes, puertas, vitrinas, paquetes con basura, paquetes olvidados, carteras, mendigos acurrucados, gente durmiendo, buses, luces, muros y esquinas invadidas por el monóxido que botan los carros, es decir, "las cosas existen y acaecen en la realidad" (Wittgenstein, 1973: prop. 2 a 3). Cada una de ellas tiene una forma para el transeúnte. el poste se le presenta en forma de poste. el vendedor callejero como uno que acostumbra a vender en el mismo sitio, el paquete de basura

como la bolsa de desechos o la misma basura regada y formando arrumes cerca de cajas contra árboles y postes; son formas que permanecen y que pasan casi inadvertidas para los transeúntes. Sin embargo, las calles son capaces de transformar los objetos a los ojos de quien las camina, rápida o lentamente, las cosas "pueden entrar en todos los posibles estados de cosas" (Wittgenstein, 1973: prop. 2.0122), porque el transeúnte normal está expuesto al golpe de todos los sucesos de la calle; los pitos, el monóxido de carbono, los ruidos de motores, los gritos, los voceos de vendedores, el acarreo de objetos, las luces de neón de las calles, las luces de los carros, agotamiento físico, los olores, los empujones de la gente, son estímulos que agobian al que recorre las calles. hasta convertirse en los anestésicos que hacen posible soportarlos.

El transeúnte tiene su propio teatro de figuras y personajes, logrado a través de una observación profunda de la calle, por el hábito de transitar por ella. El transeúnte retiene en su memoria los lugares, imágenes y palabras. memoriza la ubicación de los almacenes, los artículos que se exponen en las vitrinas, el nombre del vendedor de dulces, los andenes. El transeúnte reconoce su ciudad mirando los andenes.

Durante el día, se abren al peatón huecos entre la masa de gente y huecos en el asfalto, el miedo al ladrón y la confianza en una campaña de seguridad que erradica el terror de las calles. hacen ver que tras un árbol que convierte sus ramas en brazos se esconden otros. Durante la noche un poste puede cobrar movimiento y volverse a quedar quieto y luego alejarse, una luz de neón puede encenderse y convertir un callejón en un escenario de actividades diurnas por un instante, para luego apagarse.

Así, el espacio urbano produce una serie de figuraciones en el transeúnte normal, producidas por el cansancio del día y de la noche, la reverberación del sol, la luz, el frío, la basura, sus olores. los objetos llegan a él transfigurados. Una mancha en el campo visual puede no

ser rosa, pero debe tener un color, tiene por así decirlo, un espacio color en torno suyo. El tono debe tener una altura, el objeto del tacto una dureza, etc. “/“Los objetos contienen la posibilidad de todos los estados de cosas”. (Wittgenstein, 1973: prop. 2.0131/2.014).

El trabajo de campo es la experiencia artística del etnógrafo; dejar que el objeto nos diga donde está su experiencia, su lugar en el arte, es parte de nuestra observación participante.

Así como el poeta poetiza el poema (Heidegger, 1983), el transeúnte camina la calle y el investigador escribe su objeto; lo traza, lo figura, lo configura, lo adivina. Deja que se revele su objetividad y subjetividad. Deja que se le aparezca y que huya, a pesar de las preguntas que dejaron de hacerse.

La metodología del que camina como el que escribe, no presenta trabas a la ciencia, por el contrario, está muy cercana de la física de los objetos, de la geometría, del simbolismo, del lenguaje, de la teoría del color, de los rastros que deja la gente cuando pasa, de los asentamientos.

La idea es que el investigador descubra caminando al tiempo que hace su observación participante, que él también hace parte de la etnografía, que él también figura y es parte de la experiencia artística de los otros. El arte es una relación de vida entre dos. Se producen cataclismos, no informes. La observación participante es una actividad demasiado intensa para convertirla en una monografía y nada más.

La experiencia benjaminiana del shock corresponde a esta relación. Los sentidos del transeúnte, permanentemente afectados, dan lugar a diferentes maneras de percibir los objetos y las personas.

Para Benjamin, la perceptibilidad que proporciona la mirada es la misma del aura: “La experiencia del aura reposa por lo tanto sobre la transferencia de una reacción normal en la sociedad humana a la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el hombre. Quien es mirado o se cree mirado levanta los ojos. Advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar.” (Benjamin, 1967).

Los objetos miran al investigador; él mismo se dota de una mirada, mirándolos también. El choque de miradas de dos que se perciben.

El escenario precisará al investigador una forma de vestir que se confunda con el grupo y los objetos con quienes trabaja. Ropa cómoda y de colores sobrios. Los pantalones, las camisas, la ropa interior, la ropa de lana, los zapatos, asimilarán los olores y colores del campo o de la calle, como una coreografía. La gente sentirá curiosidad por la manera como esta ropa le transmite al investigador todas esas palabras y ese lenguaje que utiliza. La gente querrá tocar, oler y usar esa ropa. La ropa interior se pierde con frecuencia para luego aparecer. El jabón de baño y el shampoo serán de uso colectivo.

En la cárcel rural o en la calle sólo nos separa del mundo y del objeto de arte, un muro, una pared con huequitos horadados con mi dedo o mi soledad. Allí guardo mi vello público mi soledad. Allí guardo mi vello público favorito, una colilla, un gancho de pelo, una aguja y mi conciencia.◆

Bogotá, febrero 22 de 1988