

Resituando el diario/bitácora/sketch en la producción de conocimiento y sentido antropológico

*Resituating the Sketch/Bitacora in the Production
of Knowledge and Anthropological Meaning*

*Ressituando o diário/bitácula/sketch na produção do
conhecimento e do sentido antropológico*

Catalina Cortés Severino

Fecha de recepción: 23 de febrero de 2017
Fecha de aceptación: 22 de junio de 2017

Resumen

El objetivo principal de este artículo es situarme desde el “giro corporal” en “lo visual”, lo que nos lleva a ubicarnos no en un tipo de observación a la distancia, desprendida y objetiva sino desde otra forma de mirar y relacionarnos con el mundo; no como algo ajeno, sino el mundo que nos afecta y al cual nosotros afectamos con nuestras miradas. Así, el cuerpo es el eje articulador, es decir, reconocer y repositionar a los cuerpos como eje fundamental para renovar la investigación antropológica y artística en nuestro continente. Desde estos planteamientos, el propósito de este artículo es visibilizar, articular y compartir algunas de mis experiencias en el quehacer etnográfico a partir de tres trabajos realizados desde el diario/bitácora/sketch, al igual que reflexionar sobre el diario como práctica narrativa y visual.

Descriptor: diario; bitácora; sketch; quehacer etnográfico; giro corporal; prácticas visuales.

Abstract

The principle objective of this article is to situate the analysis of the “bodily turn” within the study of “the visual”. This locates the researcher not as an objective observer at a distance but instead in another way of looking at and relating with the world. Instead of something “out there” the world is seen as something that affects us and that we also shape through our own perceptions. In this sense, the body is the axis that articulates, recognizes and repositions physical bodies as the fundamental axis through which anthropological research can be renewed in our continent. From these points of departure, the purpose of this article is to illustrate, articulate and share some of my experiences in the “how to” of ethnographic research on everyday life as a narrative and visual practice.

Keywords: everyday life; bitacora; sketch; how to; ethnography; bodily turn; visual practices.

Catalina Cortés Severino. Doctora en Antropología, Historia y Teoría Cultural por el Istituto Italiano di Scienze Umane, Università di Siena, Italia. Profesora asistente del Departamento de Antropología, Universidad Nacional de Colombia.

✉ ccortess@unal.edu.co

Resumo

O principal objetivo deste artigo é me situar a partir do “giro corporal” no “visual”, o que nos leva a nos posicionar não em um tipo de observação à distância, desapegada e objetiva, mas desde outra maneira de olhar e interagir com o mundo; não como algo alheio, mas o mundo que nos afeta e ao qual nós afetamos com nossos olhares. Assim, o corpo é o eixo articulador, ou seja, reconhecer e reposicionar os corpos como o eixo fundamental para renovar a pesquisa antropológica e artística no nosso continente. Desde esta colocação, o propósito deste artigo é visibilizar, articular e compartilhar algumas das minhas experiências na tarefa etnográfica de três trabalhos realizados desde o diário/bitácula/*sketch*, assim como refletir sobre o diário como prática narrativa e visual.

Descritores: diário; bitácula; *sketch*; fazer etnográfico; giro corporal; práticas visuais.

Desde la “crisis de la representación” durante la década de 1990 en las ciencias sociales y la emergencia de “lo reflexivo” y “subjetivo” en la investigación antropológica, la experiencia comenzó a ser base de la producción de conocimiento (Pink 2006). Desde este escenario se empezaron a replantear las formas de producción de conocimiento al igual que comenzó a considerarse la experiencia sensorial. El “giro corporal” en “lo visual” nos lleva a situarnos no en un tipo de observación a la distancia, desprendida y objetiva sino que contrariamente nos obliga a partir desde los conocimientos situados que plantea Donna Haraway (1991), donde estos inician desde otra forma de mirar y relacionarnos con el mundo, no como algo ajeno, sino el mundo que nos afecta y al cual nosotros afectamos con nuestras miradas.

Esta óptica que propone Haraway tiene que ver con las políticas del posicionamiento que aspiran transformar los sistemas *ocularcentristas* del conocimiento y plantear nuevas maneras de mirar. Un posicionamiento en la relación subjetiva entre objeto y sujeto donde el denominado *objeto empírico* no existe “ahí fuera”, sino que lo crea el encuentro entre objeto y sujeto, mediado por el bagaje que cada uno trae consigo en el encuentro. Esto transforma el análisis de una “aplicación” instrumental en una interacción performativa entre el objeto, la teoría y el sujeto. Como lo recuerda la autora, es la necesidad de visualizar de nuevo el mundo como un engañoso codificador con quien tenemos que aprender a conversar (Haraway 1991).

Este planteamiento lleva a pensar “lo visual” más allá de la visión y la mirada y adentrarnos en el cuerpo como lugar de referencia, de percepción, es decir, el cuerpo como la esencia de la visión. Son claves los planteamientos del arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa (2005) sobre su crítica al *ocularcentrismo*, término que utiliza para referirse a la forma en que Occidente ha situado la visión, ajena a la experiencia sensorial y los conocimientos corporizados. Es decir que el *ocularcentrismo* está centrado en la vista como elemento fundamental para llegar a “la verdad” y “la realidad”, por lo cual su propuesta es liberar al ojo de la epistemología/perspectiva cartesiana, la cual simplemente da una “visión enfocada”, expulsándonos del espacio y deján-

donos ser simplemente espectadores a distancia. El autor propone una distancia y cuestionamiento al ocularcentrismo desde la visión periférica, la cual tiene que partir de nuestras experiencias espaciales y corporales; una visión que parte de nuestra integración y relacionalidad con el espacio. Estas reflexiones nos alejan de la mirada únicamente y nos llevan a entender nuestra aproximación a través de otros sentidos como el olfato, lo auditivo, el tacto, es decir, “lo visual” parte desde el cuerpo, la percepción y la experiencia. Como lo recuerda Walter Benjamin (1968), tenemos que salir de la reducción epistemológica que la modernidad hace de la experiencia para poder partir desde ésta hacia la producción de otros conocimientos, sentidos y modos de constitución del sujeto.

Esta perspectiva abre un espacio para repensar la investigación como un proceso de producción de conocimiento, un pensar en conjunto con otros (sujetos de la investigación, audiencia, colegas, estudiantes, entre otros) donde el conocimiento se construye en medio de diálogos, encuentros, acuerdos y desacuerdos. Es decir, un conocimiento emergente y relacional a diferencia de un conocimiento ya dado y determinado donde la práctica etnográfica no consiste solamente en recoger datos y descripciones sino también en ayudar a repensar y producir conceptos. Estos planteamientos llevan a la necesidad de buscar modelos de conocimiento académico antropológico que se constituyen continuamente y a lo largo de proyectos y economías de conocimientos más amplios y de largo alcance (Marcus 2012). La producción de conocimiento no se puede separar entre trabajo de campo y la vida, ya que es un proceso interpelado también por las conversaciones cotidianas, las experiencias singulares, la vida en la universidad, las influencias musicales, cinematográficas, literarias, entre tantas otras experiencias estéticas que determinan nuestras producciones de conocimiento y sentidos.

Como antropólogos, intelectuales, artistas, productores culturales latinoamericanos, etc. tenemos el gran reto de repensar cambios y contribuciones al quehacer etnográfico como método, enfoque, propuesta de acción política, ética, estética y opción epistemológica con la pretensión de trabajar desde los cuerpos para renovar e intercambiar metodologías. Mi objetivo principal en este artículo es situarme desde “giro corporal” donde el cuerpo es el eje articulador, es decir, reconocer al cuerpo como principio/medio que genera conocimiento o como vínculo con otras formas de conocimiento descentradas de lo humano que convocan a reconocer y repositonar a los cuerpos como eje fundamental para renovar la investigación antropológica y artística en nuestro continente. Como lo señala Johannes Fabian (2008), las antropologías deberían retar lo ya establecido de la disciplina con respecto a qué, quién, dónde, cuándo y cómo constituyen un lugar para empezar.

Desde estos planteamientos, el propósito de este artículo es visibilizar, articular y compartir algunas de mis experiencias en el quehacer etnográfico a partir de tres trabajos realizados desde el diario/bitácora/sketch, al igual que reflexionar sobre el diario

como práctica narrativa y visual, lo cual me ha permitido situarme desde el “giro corporal” en “lo visual”. A continuación, describiré tres proyectos que realicé en años anteriores y donde el diario fue eje fundamental en el proceso de investigación/creación. El diario se presenta como una apuesta metodológica que permite involucrar la experiencia en la producción de conocimiento y sentido, y donde el cuerpo es el lugar de referencia, memoria, imaginación e integración; al igual que la cotidianidad se convierte en materia prima para trabajar desde la experiencia, la memoria y las imágenes.

El diario: elaboración artesanal a partir de la materia prima de la cotidianidad

Sienága (2012), *Re-membranzas* (2014) y *Trasegares* (2015) son trabajos guiados por un ensamblaje intuitivo de imágenes y memorias a través de capas temporales, reflexiones y texturas con que he tratado de evocar no solo lo que es visible, sino también la experiencia sensorial del movimiento y la memoria. Los tres proyectos, en sus temáticas particulares, son una yuxtaposición poética del tiempo, los lugares, la cultura material y la experiencia vivida. Desde acá, me interesa explorar las múltiples gramáticas de sentido del tiempo, el espacio y la memoria.

Mi propuesta del diario como práctica narrativa y visual parte de situarme en una aproximación a lo visual desde lo afectivo y la intimidad. Es decir, me aproximo a los afectos desde la perspectiva de Kathleen Stewart (2007), la cual indudablemente entra en conversación con las estructuras de sentir de Williams y parte de ver cómo los afectos ordinarios tienen la capacidad de afectar y afectarnos, lo cual da a la cotidianidad la calidad de movilidad continua de relaciones, contingencias y emergencias. Desde esta perspectiva es que sitúo la propuesta del diario como práctica narrativa y visual en la que la producción, recolección y ensamblaje de las imágenes están totalmente permeados por impulsos, intensidades, sensaciones, encuentros, compulsiones y sueños. Este es un posicionamiento en la relación subjetiva entre “objeto” y sujeto que me ha llevado a detenerme en los usos y significados privados de los recuerdos, las historias familiares, los encuentros, la cotidianidad y las herramientas visuales que en ellas se manifiestan.

Los tres proyectos que expongo los he desarrollado en el análisis sociocultural y los lenguajes estéticos. Me sitúo en una reflexión sobre la(s) epistemología(s) de lo visual y las posibilidades de producción de conocimiento originado en lo visual. Por medio de estos proyectos, he explorado formas de expresión entre la escritura y las prácticas visuales (fotografía y video) en las que las decisiones estéticas han estado ligadas con las reflexiones teóricas y etnográficas, y viceversa. En este contexto, entiendo las prácticas visuales y etnográficas como formas de crítica cultural donde la teoría, la in-

vestigación y la creación coexisten y se elaboran conjuntamente, y al mismo tiempo, me interesa la reflexión sobre la manera en que estos trabajos están implicados en las políticas y poéticas de lo visual.

Desde el momento en que comencé a trabajar a partir y sobre lo visual, mis formas de aproximación se complejizaron y enriquecieron, ya que no pretendo únicamente utilizar los medios visuales en la investigación para producir trabajos visuales como videos, ensayos fotográficos, etc., sino que mis intereses giran alrededor de una reflexión sobre la visualidad en sí misma que permite una apuesta por otras formas de generar conocimiento y sentido, a la vez que una reflexión sobre lo que implica mirar, ser visto y mostrar (Mitchell 2003), es decir, sobre la forma en que opera la visualidad en la cotidianidad. Tanto en la construcción social de lo visual como en la construcción visual de lo social, la visualidad requiere que nos centremos en las relaciones entre lo visto y el que ve. De esta manera, en los procesos de realización de los proyectos que he nombrado anteriormente han operado también estos cuestionamientos.

También vale la pena aclarar el rol de la escritura en relación con esos otros lenguajes y medios, donde ésta interactúa y hace parte de dichas exploraciones no como algo separado sino como una apuesta por trabajar conjuntamente, es decir, la escritura también como herramienta de conocimiento. Una apuesta por el despliegue de una escritura experimental en articulación con lo visual, lo sonoro y lo táctil que pueda producir también nuevas situaciones, direcciones y problemas. En este sentido, la práctica de escribir es una herramienta fundamental para la experiencia que constituye la mirada antropológica (García Arboleda 2012). Por ejemplo, los diarios de campo son un instrumento reflexivo donde se mantiene la tensión entre experiencia y reflexión, entre el ir y el venir, lo familiar y lo extraño. La escritura como práctica corporal (Vásquez 1998) hace parte de esa mirada encarnada en el cuerpo, la cual da la posibilidad de construir nuevas realidades a partir de la fuerza que los hechos provocan en nosotros. La escritura abre posibilidades de trabajar con y desde la imagen a través de los afectos, las tensiones y la imaginación. Desde este posicionamiento, los procesos de filmar, fotografiar, escribir y editar están permeados por esa materialidad de la mediación y las intensidades que se generan.

La práctica etnográfica se enriquece con esta aproximación hacia la imagen y “lo visual” ya que, como señalé, nos hace repensar la relación entre imagen y escritura, las formas de producción de conocimientos y la aproximación hacia los contextos a los que nos acercamos desde lo sensorial y corporal. No es una propuesta de “enriquecer al método etnográfico” sino una invitación a replantearlo desde estas perspectivas. Como, por ejemplo, se ha podido ver en propuestas que se han realizado desde el cruce entre antropología y arte contemporáneo, donde se exploran cruces metodológicos entre la etnografía y los lenguajes artísticos (Wright y Schneider 2006; Andrade 2007). Estas propuestas, tanto de parte de la antropología como por parte del arte contemporáneo, han permitido explorar formas de producción y transmi-

sión de conocimiento diferentes a las tradicionalmente utilizadas en cada disciplina o campo de acción. Paralelamente estos cruces han traído nuevos cuestionamientos a las dos disciplinas tanto a nivel teórico como metodológico, que han complejizado y enriquecido sus preguntas y trabajos frente a la alteridad, la relación entre la imagen y el texto, el cuerpo y el espacio, la relación entre investigación/creación, proceso/producto, investigador/artista, entre tantas otras.

Entender el diario como una práctica narrativa y visual implica pensar en el espacio que el mismo genera para plasmar fragmentos de experiencias, reflexiones, meditaciones, impresiones o asociaciones, entre otras. Lo cual da la oportunidad de recolectar memorias en diferentes momentos y espacios y, a partir de estas, crear constelaciones que conecten el presente con posibles futuros y a través de inesperadas yuxtaposiciones (Tausig 2003). El diario como práctica narrativa y visual también está relacionado con el caminar como metodología crítica de aproximación; siguiendo a Michel de Certeau (1984), el caminar como una práctica de lugar a partir de la vida cotidiana que surge en medio de encuentros, recorridos, sonidos, silencios, afectos, deseos, entre otras fuentes cuya sustancia es la cotidianidad. El diario al que me refero es una mezcla entre el conocido diario de campo de los antropólogos, que hace parte de la práctica etnográfica —y es el espacio donde se permite una gama variada de anotaciones que incluye impresiones, sensaciones, la articulación entre los planteamientos teóricos y las descripciones de las experiencias observadas, las conversaciones y los encuentros—, y el *sketch*/bitácora visual con el que trabajan muchos artistas, documentalistas, fotógrafos y cineastas para comenzar a explorar sus proyectos visuales. Un ejemplo del *sketch*-diario visual es el trabajo de Jonas Mekas:¹ sus diarios filmados dejan ver sus modos de asombrarse, acercarse e indagar en relación con lo que está registrando; la cámara funciona como un lápiz que delinea las sensaciones e impresiones. Se enciende la videocámara según la intención del momento, sin un plano preciso, y es en el montaje donde le da cierta sucesión.

El diario como práctica narrativa y visual abre posibilidades de trabajar con y desde la imagen a través de los afectos, las tensiones y la imaginación. Es un espacio de experimentación donde uno constantemente se mueve entre la distancia y la intimidad por medio de repeticiones y diferentes ritmos que van desde lo banal y ordinario de los encuentros, reacciones e impresiones, hasta descripciones densas articuladas con planteamientos teóricos. Así, esta multiplicidad de movimientos entre el adentro y el afuera, lo externo y lo interno, hace parte del trabajo en forma de *collage*-montaje que lleva a explorar diferentes espirales de tiempos y espacios.

1 Jonas Mekas es uno de los máximos exponentes del cine experimental estadounidense.

Siena'ga²

Mis intereses de aproximación desde y hacia lo visual comenzaron con fines no académicos ni de investigación ni de “producción de obra”, sino principalmente por motivos personales, es decir, por la necesidad que sentí de “documentar” ciertos eventos de mi vida. La primera vez que comencé a explorar con una videocámara fue cuando fui a Ciénaga, Magdalena, con mi abuela y mi tía, que no regresaban después de 30 años. Primero realicé un video tipo *home-movie* para toda la familia sobre este regreso y después, con una buena distancia de tiempo, realicé el video-ensayo de *Siena'ga*, guiada por mis intereses académicos de trabajar en investigación/creación, al igual que tratando de explorar formas de aproximación y traducción de esa experiencia utilizando el video y la fotografía. Así, el paso de una *home-movie* a una práctica artístico-investigativa no es de un espacio determinado a otro, sino más bien una forma de trabajar en los intervalos entre lo personal y lo público, entre el adentro y el afuera, entre la intimidad y lo colectivo. De esta forma *Siena'ga* (2012) se convirtió en una yuxtaposición de biografías conectadas y desconectadas, una biografía familiar, como comentario sobre la experiencia de la migración a través del tiempo. Igualmente pasó a ser una historia sobre el movimiento y su relación con la violencia, la nostalgia y el deseo, y principalmente una historia sobre la memoria por medio de los sentidos.

Siena'ga es la creación de nuevas imágenes, en medio de recuerdos, olvidos y fantasías, que permiten no solo un acercamiento no lineal hacia el tiempo, sino también una aproximación a las espirales que lo conforman. Este proyecto no pretende ser un álbum familiar, sino que, a través de estos recorridos por memorias y lugares, quiere interconectar los contextos históricos y cotidianos con las experiencias personales y las relaciones afectivas. Con este enfoque, exploro las sustancias sociales, culturales y personales durante diferentes momentos históricos, como por ejemplo, el contexto social y político de Ciénaga entre las décadas de 1930 y 1970, *L'Italia* que dejó mi abuelo en la década de 1920 y, por último, Italia y Colombia de hoy en día. *Siena'ga* se desarrolla a partir de prácticas visuales (fotografía y video) y textuales, en forma de diario, ya que ha sido una forma de sanar y lidiar distancias temporales y espaciales, a la vez que una manera de vivir en medio de esa fragmentación. También es un intento por generar espacios de encuentro y diálogo que han permitido acercarme a las historias personales, relaciones afectivas y contextos sociales, políticos, culturales e históricos que me han rodeado.

Por medio de una aproximación textual y visual he creado a *Siena'ga* a través de imágenes³ que cargan con sedimentos y residuos del pasado, presente y devenir. De

2 Ver trabajo audiovisual en: <https://catalinacorteseverino.wordpress.com/2014/11/05/sienaga-2/>.

3 Imágenes entendidas en el sentido de Buck-Morss: “Una imagen toma una película de la superficie del mundo y la muestra como llena de sentido, pero este sentido aparentemente está separado de lo que el mundo puede ser en realidad, o lo que nosotros, con nuestros propios prejuicios podamos insistir en que es su significado” (2009, 50).

esta manera, *Siená'ga* hace parte de un recorrido por memorias personales y familiares que navega e interconecta tres lugares que han sido, y son, parte de la experiencia histórica de mi familia: Ciénaga y Bogotá (Colombia) y Siena (Italia). Este *detour* se da a la vez como documental, ensayo y autobiografía, pero no en el sentido de una narración retrospectiva de mi propia vida, sino en el de una autobiografía, entendida como forma de explorar y aproximarme a las historias inscritas en mi cuerpo en relación con los otros y con los mundos en los que me ha tocado vivir y que me han permeado y cambiado. Así, este proyecto oscila en una línea permeable entre la autobiografía y la etnografía, en ese espacio íntimo y vulnerable que se construye por medio de encuentros, intercambios y presencias, en la tensión entre el adentro y el afuera. Como lo expone Deborah Poole (2005), la etnografía está cargada de intimidad y contingencias, y es a través de estas como tenemos que pensar y sentir nuestros trabajos.

El nombre *Siená'ga* (Siena-Ciénaga) se refiere a ese espacio “entre”, al intervalo⁴ en el cual se desarrolla esta autobiografía; es decir, el espacio intermedio “entre” diferentes lugares, memorias, nostalgias y deseos. Esta es una aproximación en la temporalidad de los espacios y la especialidad del tiempo. De esta manera, *Siená'ga* no hace parte de ninguna representación de las “realidades” que me han atravesado, más bien es un intento de construir una nueva “realidad” a partir de imágenes que dejen entrever las interposiciones temporales y espaciales. Desde esta perspectiva, el presente se rebosa ya que incluye la actualidad del “tiempo del ahora” y la virtualidad de lo que está por venir (Deleuze 1989).

Fragmentos de diario



4 El término “intervalo” es tomado de Trinh Minh-ha: “Los intervalos permiten una ruptura y presentan una percepción del espacio en medio de fisuras. Ellos constituyen una serie de en la superficie, ellos designan hiatos temporales, distancia, pausa, lapsus y uniones entre diferentes estados” (2005, 80), interrupciones e irrupciones.

Para mí, esta era la primera vez en Ciénaga... Sin embargo, yo ya la conocía antes de llegar ahí porque siempre ha estado presente en la historia de mi familia, como una presencia espectral...

Un pueblo de “esplendor” en los comienzos del siglo XX debido a la exportación industrial de banano, la llegada de comerciantes extranjeros, una elite “cosmopolita” y su situación estratégica entre del mar Caribe, la Ciénaga Grande y la Sierra Nevada de Santa Marta.

Ciénaga se había ido convirtiendo es un pueblo fantasma, acechado por violencia, pobreza y abandono.



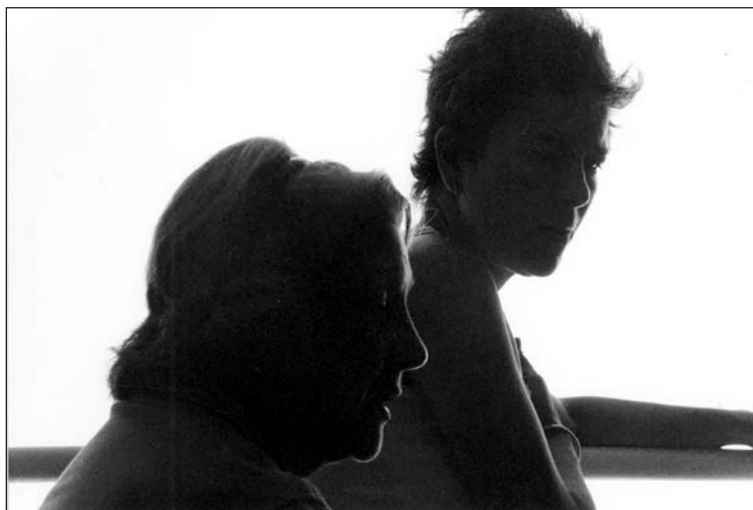
Buscando trazos de su historia, entre gente, casas, iglesias, olores... Un *detour* entre ausencias y presencias.



Por medio de estas fotografías, trataba de generar o encontrar algún sentido de lo que era Ciénaga entre memorias contradictorias, recuerdos y deseos... Un lugar que guarda algunos de mis secretos familiares.



Un intento de acercarme y habitar Ciénaga entre recuerdos, nostalgias y deseos de mi abuela y mi tía.



A través de esta fotografía, quise capturar la entramada densidad de sentires en este día de retorno. Lo inconmensurable de esta aparición del pasado.

La captura de esos momentos banales nos trae la sustancia misma de ese lugar. La intensidad de haberlo vivido o escuchado.

Rostros borrosos por las sedimentaciones que causa el tiempo en el papel fotográfico o por las mismas texturas de nuestra memoria que no nos permiten recordar completamente quiénes fuimos en una época determinada. La ambigüedad que nos conforma.

Mirar esas fotografías nuevamente con mi abuela era un momento de *comensalidad* como llama Seremetakis a esos intercambios de memorias, afectos, nostalgias y emociones...



34

La misma fotografía no alcanza a enmarcar todo lo que está inscrito ahí: deseos, frustraciones, intereses y diferencias.

El sepia de las fotografías hace resonar las arqueologías de los deseos, los futuros deseados y ya sedimentados. Movimiento: locaciones, re-locaciones, idas, venires, despedidas y bienvenidas.

El templete de Ciénaga evidencia los deseos del ser europeos, el “esplendor” de lo que un día fue... Morano Calabro-Calabria evoca los deseos de emigración en busca del sueño americano.



De Ciénaga a Bogotá. La capital ofrecía educación, más oportunidades, mientras Ciénaga estaba asechada por la bonanza marimbera, la violencia que ésta trajo y recuerdos traumáticos que hicieron abandonar Ciénaga.



Volviendo a crear una intimidad con el mundo en medio de los desplazamientos. Fotografías que iban y venían como la única forma de conexión entre esos mundos que estaban separados por un océano. Recolecciones arqueológicas del sueño americano.

36



Esa foto se la tomé a mi mamá la primera vez que fue a Italia. Una Italia que nunca había pisado pero que siempre había vivido por medio de sus deseos e imaginaciones. Una Italia completamente diferente a la que dejó mi abuelo cuando se fue en busca del sueño americano, pero por la cual todavía corren los espectros de esas historias silenciadas y opacas.

Re-membranzas⁵

El ensayo documental *Re-membranzas* (2014) es un trabajo audiovisual y etnográfico basado en un recorrido a través de diferentes escenarios de memorias de la violencia del Proceso de Comunidades Negras (PCN), la Comunidad de Paz de San José de Apartadó y la Organización de Mujeres Wayuu Munsurat. Mi aproximación a estos escenarios ha sido través de sus formas de rehacer los espacios y cuerpos tocados por la violencia, de la puesta en escena de los duelos íntimos y colectivos, de las prácticas del recordar, al mismo tiempo que de su dimensión política y ética, entendiéndolas a la luz de las prácticas cotidianas de resistencia y de resignificación de los espacios de devastación. Mi intención no fue “documentar” lo sucedido ni reconstruir los hechos ni informar, sino más bien reflexionar, a manera de documental de ensayo sobre lo que implica acercarse a esos escenarios de memoria y sobre la misma imposibilidad de “documentar” la memoria. De esta manera, partiendo de la articulación tiempo/imagen, me interesó reflexionar sobre la misma producción y ensamblaje de imágenes y la posibilidad que estas abren para acercarme a otras temporalidades, a la memoria entendida, en términos de Benjamin, como *ruina* que no significa la decadencia, el pasado, sino la interposición y coexistencia de tiempos.

La práctica audiovisual del trabajo consistió en la realización de un video-ensayo-documental que pretende mostrar la complejidad de los escenarios de memorias de las violencias y, sobre todo, aproximarse a las memorias y encontrarlas en los cuerpos, los sentidos, las sustancias (Seremetakis 1996). Es decir, entender las memorias no solo como narraciones testimoniales de corte informativo que se pueden transcribir, archivar y monumentalizar, sino que estas habitan otros lugares y consecuentemente escapan y exceden estas formas. En consecuencia, una de las apuestas es trabajar la relación de la imagen en medio de efectos y afectos donde la recolección de imágenes y los reensamblajes (Minh-ha 2005) que componen los escenarios de memorias no pretenden simplemente informar, visibilizar y mostrar, sino crear espacios reflexivos y dialógicos a través de formas que afecten y movilicen otras maneras de aproximación, traducción e intervención hacia lo temporal.

Encontré puntos de conexión e intersección entre mis preguntas, reflexiones y retos y algunas prácticas artísticas que han trabajado las memorias de la violencia. Por ejemplo, ¿cómo hacer visibles, a través del trabajo audiovisual y etnográfico, las ausencias y silencios que conforman el presente? ¿Cómo evidenciar y visibilizar las memorias en medio de sus fracturas, borrosidades, discontinuidades y ambigüedades? ¿Qué lenguajes utilizar para traducir esas experiencias de la violencia y trabajar en medio de su irrepresentabilidad?

5 Ver trabajo audiovisual en:
<https://catalinacorteseverino.wordpress.com/2014/11/05/remembranzas/>

El diario como práctica narrativa y visual en dicho proyecto se convirtió tanto en un medio de reflexión hacia lo que me aproximaba como en la forma narrativa que construyó la estructura del documental de ensayo en medio de la yuxtaposición de materiales heterogéneos: grabaciones de los eventos realizados por estas comunidades como marchas, peregrinaciones, recorridos, reuniones, actos simbólicos, la vida cotidiana en esos lugares, material de archivo, fotografías, cultura material, algunas entrevistas y testimonios, reflexiones mías sobre estos encuentros y experiencias. Trabajar desde el diario como práctica narrativa y visual me permitió ensamblar, por medio del montaje/*collage*, fragmentos en un todo unificado, pero no cerrado. La relación del video, la fotografía y el sonido con el montaje hace parte de la idea misma de la historia como montaje, es decir, fuera de una temporalidad lineal y homogénea. Sin embargo, el *collage* permite entender la historia en medio de interposiciones y coaliciones temporales.

Así, el uso de sonidos de pulsión y latidos, junto a la yuxtaposición de los mapas con los retratos y lugares descritos anteriormente, es un intento de evocar las pulsaciones, sonidos y silencios que laten en los escenarios de terror; es ensamblar lugares vacíos y abandonados con voces que evocan memorias y momentos vividos y deseados, con el objetivo de remitir a las sedimentaciones temporales, nostalgias y deseos de los que están cargados estos lugares. Una de las imágenes con las que se inicia el documental es la de Meme, una de las mujeres de Portete, sentada en una de las casas que hoy se encuentran en ruinas en completo silencio; apenas se escucha la fuerza del viento.

La intención de esta escena es transmitir la fuerza performativa del silencio y lo que este murmura. No es explicar el hecho, lo sucedido, sino comunicar los silencios que habitan esas ruinas y lo que implica volver a habitarlas. Igualmente se logra percibir esto en una escena en la vereda de Mulatos al juntar fragmentos de la casa herida. A través de ellos se ven las heridas que ha sufrido la casa y, al mismo tiempo, se ve la casa nuevamente ocupada, el fogón prendido, las hamacas colgadas, el machete en la puerta y la ropa extendida. Entre imagen e imagen hay transparencias que dejan ver lo que va dejando la imagen anterior, los residuos que conforman las memorias.

El montaje/*collage* cambia la linealidad por el ensamblaje de fragmentos, lo que permite que la crítica cultural y la imaginación interactúen. Aproximarse a los escenarios de memorias a través de las ausencias y presencias que conforman el presente es también entender el montaje en medio de estos dos. Trabajar con fragmentos, silencios, sonidos, velocidades, vacíos, narraciones y canciones implica visibilizar algunas cosas y dejar intangibles otras que al mismo tiempo conforman lo tangible. Precisamente en medio de estas tensiones es que se trabaja el montaje y estas constituyen los escenarios de memorias. Por ejemplo, retomar los silencios que habitan las ruinas, tratar de hacerlos visibles, implica trabajar con las invisibilidades que conforman las imágenes y los sonidos; podemos explorar esta transmisión por medio de asociacio-

nes, ritmos y pausas. Una de las escenas de los recorridos por las casas cementerio de Portete, como las llaman las mujeres de la asociación, es el ojo-cámara que recorre, dibuja y delinea estas ruinas. En la barra del audio de la tabla de edición están los sonidos de las pisadas que entran y salen de las casas, hay espacios donde se impone el silencio. El juego con las voces a través del montaje también ha sido una forma de intercalar testimonios con mis reflexiones, cantos con rumores, pisadas con murmullos. Esto ha permitido una construcción del ritmo a través de estas y una puesta en escena de las texturas de las memorias.

También la aproximación desde la cartografía, como acto de caminar y acercarme desde lo corporal a los escenarios de memoria de la violencia, siguiendo a Certeau (1984), fue una forma de mapear a través de las prácticas de lugar a partir de la vida cotidiana. Es decir, se contraponen la manera de documentar por medio de la cronología, los datos y hechos, a una que surge de la yuxtaposición de historias personales, canciones, momentos, encuentros, recorridos, sonidos, silencios, entre otras fuentes de información y expresión que se salen de los parámetros de los registros oficiales y cuya sustancia es la cotidianidad. Acercarme a los diferentes escenarios de memorias en términos de cartografía me permitió darme cuenta de su complejidad y del reto tan grande que es “documentarlos” y “traducirlos” en medio de su múltiple conformación por silencios, actos performativos, objetos, cuerpos, espectros, cantos, dolor, deseos y, en general, un sinnúmero de elementos.

Fragmentos de mi diario





40

¿Un documental sobre el recordar?, ¿las memorias?, ¿el tiempo?, ¿las ausencias?, ¿sobre qué? Un intento de unir fragmentos y residuos de memorias e imágenes. Una forma de traducir esas memorias a la deriva en medio de lo intraducible. En medio de lugares devastados, la ropa se seca al viento que trae soplos de esperanza..., los deseos e intentos de volver a rehabetar las ruinas. Me detengo y filmo por unos minutos la ropa que mueve el viento y que va cobrando vida poco a poco.

Bahía Portete, por ser puerto natural, hasta hace muy pocos años fue centro de contrabando y economías ilegales, razón por la cual siempre fue ruta deseada y apropiada para el control del poder territorial. Hoy en día, de lo que cuentan que fue el puerto de Bahía Portete, un lugar bastante movido donde continuamente entraban y salían embarcaciones, no queda más que un espacio vacío con apenas algunos rastros de latas y vidrios rotos en la orilla. Al llegar ahí con mi cámara, trataba de capturar algo que hiciera visible lo que había sido ese puerto, una pista que mostrara las ruinas de un sitio que, por sus condiciones naturales y geográficas, había sido una ruta impregnada de historias de violencia, abandono y olvido. Me quedó solo la opción de filmar el vacío que dejaron esos sedimentos de historias. ¿Hacia dónde podría enfocar la cámara?



Los lugares heridos testimonian a través del abandono los silencios y las huellas de su horror...

Como visibilizar y evidenciar las memorias en medio de sus fracturas, ambigüedades y borrosidades.



*Trasegares*⁶

42

Este proyecto de investigación-creación tuvo como objetivo repensar la relación entre la ciudad (Bogotá) y la producción de subjetividades desde algunos espacios domésticos. Pero no con la finalidad de hacer una cartografía “esencialista” o “identitaria” (Guattari 1989; Preciado 2008). Se trató, más bien, de reparar en ciertos cuerpos atravesados por múltiples relaciones de poder y la manera en que circulan por espacios bien delimitados y codificados de la ciudad –del sur al norte, del norte popular al norte “estrato 5 y 6”; de sus casas a otros espacios domésticos, de una intimidad a otra– para atender cómo experimentan esas relaciones, codificaciones y fronteras, subjetivándose en el espacio, en las segmentadas geografías por las que transitan al incorporarlas en sus formas de tener experiencia, en sus prácticas cotidianas.

En concreto, el proyecto se enfocó en las prácticas de cuidado de niños y de ancianos, partiendo de la reflexión sobre lo que está en juego en la misma actividad del cuidado; una práctica laboral que implica el involucramiento de las emociones, de los afectos y del contacto como parte del proceso de trabajo y las labores de servicio, y que por esto parece exceder también lo que se considera “actividad productiva”. Además se trata de prácticas que producen cierta feminidad como identidad cultural y social sedimentada –en nuestro medio, el trabajo de cuidado, se sabe, es básicamente femenino–, pero que también permiten reinventar de cierto modo estas subjetividades, en sus formas de circular y habitar los espacios y los flujos afectivos, perforando

⁶ Ver trabajo audiovisual en: <http://lasdisensuales.wix.com/lasdisensuales#!home/c1231>

las sedimentaciones socioculturales que atraviesan las segmentadas geografías de la ciudad. Interesó, más bien, atender a la circulación de los afectos que atraviesan y conforman los cuerpos, prácticas, rituales, cuidados y sujeciones de la cotidianidad, en su dimensión efímera, banal e inestable. Al abordar estas experiencias, nos enfrentamos a la pregunta sobre cómo explorar y poner de manifiesto desde el quehacer etnográfico unos flujos de afectos que atraviesan esos espacios cotidianos de la ciudad, dejándolos resonar sin fijarlos a narrativas o andamiajes conceptuales que solidificarían y neutralizarían su fluidez, insistiendo en la manera en que estos afectos pueden vincularse también con formas de desidentificación que alteran las subjetividades y mostrando también cómo ellos circulan en prácticas relacionales en las que se juega una cierta ética y política de la cotidianidad.

Este proyecto es entonces un proceso aún en devenir que por ahora tuvo como producto una instalación presentada en Bogotá, en la Universidad Nacional del 1 al 30 de agosto de 2015, en el marco del Museo Efímero del Olvido. En esta instalación, nos interesó proponer un espacio donde las diferentes historias que habíamos encontrado a su vez se encontraran, chocaran y compartieran; no para recrearlas o reconstruirlas, sino para ponerlas a dialogar, escucharse y atravesarse mutuamente, pensando también en que estos cruces y encuentros pudieran interpelar a los espectadores con trazos y afectos que de igual manera de cierto modo los atraviesan. Cruzamos así historias cargadas de relaciones de poder, pero además de relaciones afectivas donde la cotidianidad y la relacionalidad que en estas se despliega es la sustancia de su conformación. Así, apostamos a trabajar en medio de los intervalos de las memorias y los olvidos, los residuos, las huellas y los fantasmas que habitan los cuerpos con los que nos encontramos.

Nos propusimos seguir los trazos pero a la vez producir, trazar otras prácticas discursivas que reutilizaran y confrontaran fragmentos de archivos, de archivos del cuerpo, en particular desde una exploración de unos cuerpos que en nuestras circunstancias históricas han sido particularmente invisibilizados, subalternizados, fragilizados, como el cuerpo femenino doméstico, pero que también pueden reutilizar y expresar esa fragilidad en prácticas emancipadoras cotidianas que muestran una inteligencia de los cuerpos y la manera en que ellos pueden apropiarse de su poder. Seguir porque nos propusimos recuperar historias y experiencias en las que se juega esta fragilidad e invisibilización de lo femenino, pero producir además porque al exponernos a ellas quisimos recuperarlas, acogerlas, experimentarlas desde formas de enunciación y de visibilidad que permitieran precisamente decir, hacer, pensar, sentir de otro modo. No quisimos así involucrarnos exteriormente con esas circunstancias locales como si se tratara de objetos de estudio distantes. Quisimos, más bien, reconocernos a nosotras mismas como afectadas por las fuerzas que atraviesan los lugares desde los cuales hacen experiencia estas mujeres, en tanto que nosotras también hacemos parte de algún modo de los espacios de domesticidad y en nuestras sedimentaciones femeninas

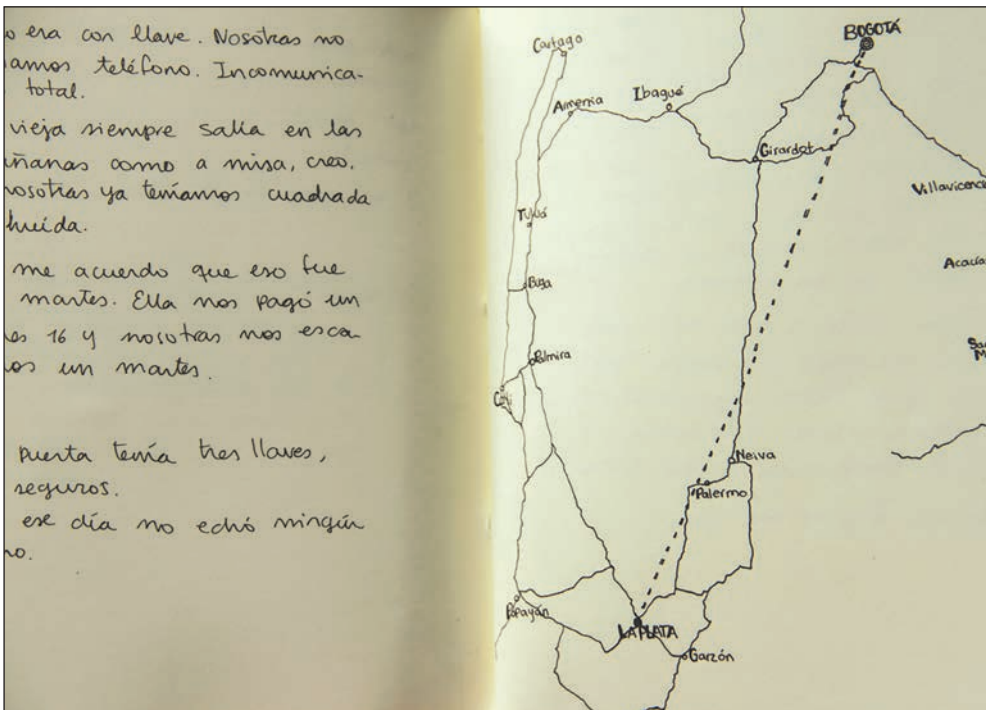
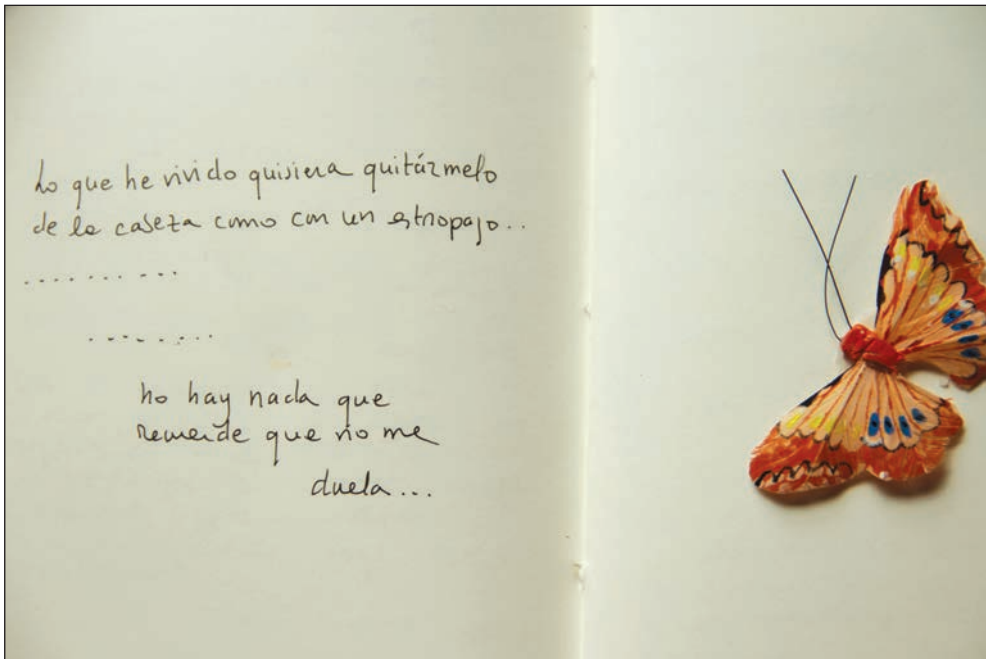
compartimos algunas de las violencias que constituyen a esos cuerpos, aunque sin duda desde posiciones muy distintas, que también pudieron verse alteradas, de cierta manera, a través del mismo proyecto.

La puesta en escena de todo esto en la instalación que titulamos *Trasegares* consistió en un video proyector que en una pared presentaba simultáneamente dos videos documentales de primeros planos de actividades domésticas, alternados con imágenes de interacciones de las mujeres, los niños y los ancianos que cuidaban. Paralelamente se proyectaron, en un lavamanos, imágenes de manos que lavaban, cortaban alimentos y fregaban la loza. Asimismo la instalación presentó fragmentos de texto —del diario de campo, entrevistas, reflexiones, etc.— que en el caso del espacio para el Museo Efímero del Olvido se montaron en plóter, en 28 pequeñas ventanas que funcionaban como paneles consecutivos. El registro sonoro de la instalación consistió en fragmentos de historias, conversaciones, reflexiones, risas, silencios y ruidos cotidianos que fueron transmitidos por medio de parlantes. El audio y el video no fueron sincrónicos. Además del video, del sonido y de los paneles con texto, la instalación tenía una parte análoga donde se expuso el diario “hecho a varias manos”, desarrollado durante el proyecto, que contuvo fragmentos de entrevistas, reflexiones personales, pequeños mapas de recorridos vitales, historias de vidas y algunos retazos de imágenes.

44

“Lo efímero del trabajo del cuidado”. ¿Cuidado que se olvida? ¿Dónde guardamos esos afectos que nos ayudaron a crecer, de los que estuvieron cerca, muy cerca, acompañándonos en el día a día? Trabajo del día a día que no puede parar, que tampoco puede detenerse, afectos que nos han formado, nos han constituido, nos han moldeado, ¿Dónde quedan? ¿En nuestros cuerpos? ¿En nuestros recuerdos? ¿En nuestros olvidos? ¿Las huellas de esas manos siguen presentes en nosotras o ya se fueron a algún lugar recóndito? ¿Estamos formadas, modeladas, vaciadas por esos cuidados invisibles y silenciosos?

Estas son frases que asaltaban la vista apenas se entraba en la sala que alojaba la instalación. Frases reflejadas en el piso, la pared y los cuerpos, que huían con los ritmos e intensidades de la luz. Frases que aún nos atraviesan y resuenan en nosotras; que surgieron en medio de conversaciones, encuentros cotidianos, reflexiones, recuerdos y olvidos; que no operan referencialmente pretendiendo capturar una realidad dada, sino como acciones que pertenecen a la realidad de la vida (Das 2008). Frases que hacen parte del lenguaje y de los cuerpos no solo como significado, sino como portadoras de memorias y afectos.



El diario fue uno de los hilos conductores del proyecto, ya que partimos de la escritura como práctica corporal y afectiva en medio de una oscilación entre el ir y el venir, lo familiar y lo extraño; es decir, en medio de la tensión entre experiencia y reflexión. Y es que el mismo proyecto comenzó con reflexiones e inquietudes que teníamos en común y que nos lanzaron en primer lugar a la tarea de trazarlas a través de escritos que fueron conformando el diario de campo del que ya hablamos. Además, uno de los soportes del proyecto fue un blog-diario que creamos inicialmente para guardar material fotográfico y sonoro, y que pronto se convirtió en un espacio de reflexión que devino en un diario a varias manos. La escritura se convirtió así no solo en una práctica de experimentación y de ejercicio en la que podían asumirse, con esa cierta distancia del extrañamiento, experiencias que nos son muy próximas, familiares; sino que se convirtió también en una práctica del espacio, en una forma de acercarnos y repensar Bogotá a través de los espacios de domesticidad, las sedimentaciones femeninas y la cotidianidad que se da entre unos y otros. Por eso, la escritura fue una práctica que, en lugar de simplemente transmitir descripciones y observaciones, operó desde el principio como una forma de andar del proyecto que nos dio la posibilidad no tanto de construir relatos sino de configurar recortes y ensamblajes de textos, imágenes y voces a partir de la fuerza de los acontecimientos y de la manera en que estos nos afectaron y modificaron. En este sentido, asumimos la escritura como práctica corporal que, desde la actitud ética de la que hablamos antes, parte de la vulnerabilidad y la intimidad que atraviesan nuestras relaciones con los otros en el mundo.

46

Encuentros y escritura

Encuentros que nos generan preguntas, emociones, ansiedades, simpatías, solidaridades, fricciones, desacuerdos, encuentros que nos afectan y de alguna forma también nos transforman. Relaciones entre nosotras y ellas mediadas por el bagaje de experiencias que cada una trae consigo en el encuentro. Encuentros que hacen que nuestra escritura sea una práctica plenamente corporal y afectiva.

En medio de unas copas...

Conversaciones que iban y venían, se cortaban y recomenzaban, empezaban en anécdotas sobre las vacaciones de semana santa, las dificultades de las madrugadas para los niños, los problemas y expectativas laborales y terminaban en cuestionamientos sobre cómo mostrarles a nuestros hijos otras posibilidades y encuentros fuera de “sus cómodos mundos”, las diferencias de clase entre Colombia y Francia y las relaciones de nosotras con Bogotá. Encuentros que nos hacen preguntarnos sobre nuestras vidas

cotidianas, nuestros deseos, miedos y futuros cercanos. Conversaciones que generan pequeñas complicidades.

Estados de ánimo

Mientras meneaba la crema de mazorca en forma de ochos para que no se cortara, Nubia me contaba lo difícil que habían sido esos días con Tatica, como ella le dice. Días donde ha estado muy triste, baja de ánimo... “Yo creo que es eso que llama depresión, pero hay que saberla llevar porque uno no sabe si a esa edad nos va a dar a nosotras lo mismo, y mi labor es acompañarla en las buenas y en las malas”. Ella me cuenta que se siente muy sola, que no le dan ganas de nada, que el frío le vuelve rígida la columna y no hay forma de apaciguar el dolor. Espacios y cuerpos que comienzan a ser desplazados de las dinámicas y ritmos sociales y en esa separación que se va creando hay que construir nuevamente sentido. Estados de ánimo que, aunque no sean nuestros, nos atraviesan, nos afectan sin poder evitarlos.

Estos fragmentos del diario, que atraviesan también la textura compositiva de este texto, son fragmentos escritos en esos intervalos que se dieron entre lo que escuchábamos, imaginábamos y nos afectaba. Fragmentos que surgieron de lo que sucedía en los encuentros y nos hacían ir a otras historias parecidas, ya escuchadas o simplemente imaginadas. Fragmentos de ellas y de nosotras, fragmentos en los que ya se han cruzado las voces, testimonios de oídas; fragmentos entonces sin autor propio, sin firma, anónimos. Su fuerza, de hecho, tiene que ver también en gran medida con este anonimato: el anonimato que divide, que altera. El anonimato de una escritura que produce diferencia, ya que el otro me afecta y hace producir algo nuevo en mí, que ya no puede reconocerse como propio. Así se desplegó una escritura de la vida cotidiana que surgió en medio de encuentros, recorridos, sonidos, silencios, afectos, deseos, entre otras fuentes cuya sustancia es la cotidianidad. Una escritura que, con el anonimato, hace valer también la impersonalidad de los afectos que la atraviesan.

Esta práctica experimental de la escritura también se relacionó con el proyecto, con otros lenguajes y medios. Así apostamos a una articulación entre lo visual, lo sonoro y lo táctil que, interpelando los afectos, las tensiones, la imaginación, pudiera producir además nuevas situaciones, direcciones y problemas. Los intervalos que se generan entre la escritura, lo sonoro y lo visual permitieron así jugar con el fragmento; con los fragmentos de experiencia, de memorias, del tiempo, buscando ensamblarlos de diferentes maneras para generar constelaciones de sentido perturbadoras, que inquietaran la percepción habitual.

...¿y por qué tenía ese sueño?
Yo vivía en el campo y había muchas chicas que venían a trabajar a Bogotá
y venían en vacaciones, yo las veía bien bonitas y con plata
y que trabajaban acá como internas

En este lugar propio, flota un perfume secreto
que habla del tiempo perdido

A nosotras las mujeres nos han dicho
que somos para lavar los pañales y hacer de comer...
como la canción

...ella no se quiere acordar. Ella cerró con eso.
En cambio a mí me gusta estar en el pasado
para sacar las fuerzas para el presente

Finalmente el video de la instalación partió principalmente de un acercamiento a los rituales cotidianos a través de las acciones que se repetían día a día y a las técnicas de los cuerpos que nos dejan percibir esas formas sutiles de estar en el mundo y de hacerlo su morada. Nos detuvimos en la repetición de esas prácticas y rituales como una forma de documentarlas desde la materialidad de la mediación y las intensidades que se generaban en el momento. Un espacio para lograr un acercamiento, un hablar acerca de y no

sobre esas prácticas de resignificación que se desenvuelven en medio de la repetición del día a día; prácticas banales, imperceptibles, escurridizas, es decir, imposibles de “nombrar, fijar e identificar” fácilmente. Trabajar por medio del video, usando desde pantallas paralelas hasta la proyección de video en un lavamanos, nos permitió reflexionar así sobre la relación imagen-tiempo a través de la repetición y el montaje.

Como puede entreverse, con estas selecciones y planteamientos intentamos desestabilizar las fronteras que separan nítidamente las ciencias sociales y el arte, para reconocer no solo que en las prácticas estéticas se produce pensamiento, sino incluso que en todo movimiento del cuerpo que se apropia de su potencia se manifiesta una capacidad pensante y se despliega un poder de transfiguración estético. En estos cruces de fronteras, buscamos entonces resistir al privilegio de ciertos saberes y prácticas que definen de antemano lo que tiene sentido y resulta pensable, para reivindicar lo que esas fronteras presuponen, pero siempre niegan: un poder común que se despliega en prácticas, discursos, imágenes y sus entrecruzamientos, en los que se configuran y reconfiguran objetos, experiencias, problemas y en general formas de visibilidad.

Ya dijimos que una de las tareas principales que nos propusimos con este proyecto fue tratar de configurar un espacio que hiciera sentir las intensidades y banalidades de la experiencia en común y los encuentros cotidianos; esas experiencias íntimas en medio de los afectos, el cuerpo, las emociones y el tiempo que son las que nos atan al mundo y las que generan ese espacio íntimo y vulnerable que se construye por medio de encuentros, intercambios, presencias, en la tensión entre el adentro y el afuera. Se trató, en fin, de un intento de aproximación a las texturas, densidades, fuerzas e impulsos que conforman algunos de los espacios cotidianos de esta ciudad; un acercamiento a los límites y excesos; un descenso a la cotidianidad para seguir los ritmos, rumores, desvíos y eventos que transcurren en el terreno inestable de las subjetividades e identidades; un encuentro de itinerarios impredecibles, por ejemplo de mujeres líderes de barrios que cuidan niños durante el día y asumen las dos actividades como formas, a la vez, de sobrevivencia y de realización personal; o ancianas que encuentran en las mujeres que las cuidan la compañía y el afecto que sus familias no les dan y cómo en esa relación se cruzan historias de violencia, desplazamiento, discriminación, entre otras que configuran *nuestra* ciudad. Todo esto sitúa el descenso a lo cotidiano en el terreno de la complejidad y la no garantía de sus arreglos; una contingencia que es también la del anonimato, de esos miles de cruces identitarios, intervalos temporales e intensidades afectivas que atraviesan la cotidianidad de esta ciudad...

Como se describió, partir desde el diario como base para articular nuestro hacer en común nos permitió una reflexión sobre la escritura como una inscripción afectiva donde estamos afectando y afectándonos por las otras escrituras, donde la autoría se diluye y predomina ese anonimato de lo común, de las intensidades que se generan en el hacer. Una escritura y un pensamiento afectados potencian la creación al perder referencias y seguridades.

Comentarios finales

El diario como práctica narrativa y visual permite ampliar las posibilidades del quehacer etnográfico al trabajar en medio de las imágenes, las experiencias y las memorias, generando complejas relaciones entre tiempo y espacio. Tanto las imágenes como la escritura son una elaboración artesanal que se crea a partir de la materia prima de la cotidianidad.

Así, el diario se convierte en un espacio que conserva las cenizas de la experiencia (Didi-Huberman 2008) y que permite la escritura desde el cuerpo donde “el escrito y yo nos afectábamos mutuamente” (Vásquez 1998). Este posicionamiento hacia la elaboración del diario nos lleva a trabajar a través de la materialidad de la mediación y las intensidades que se generan en medio de la ruptura entre la experiencia y la representación remitiéndonos a la dimensión más artesanal de la investigación: aquella en que el pensamiento está integrado con el hacer de las manos y donde es el cuerpo el que imprime las huellas del pensamiento sobre el papel (Pinochet Cobos 2016). El diario como un lugar de inscripción del pensamiento y la experiencia permite otra forma de relación con la producción del conocimiento y sentido, donde estos se dan en medio de procesos lentos, coyunturales e impredecibles. El acto de “pensar” tiene lugar tanto dentro como fuera de nosotros, de modo que las revelaciones creativas solo son posibles a través de la conjunción, en un mismo proceso temporal, de la mente humana con otros objetos que proyectan y actualizan su potencia (Gell 1998). Este encuentro de elementos heteróclitos, manipulados a través del recorte y el montaje, se caracteriza por exhibir los cortes y suturas del proceso de investigación sin atenuación ninguna (Clifford 1990). Ofrece, de este modo, la posibilidad de que materiales aparentemente incompatibles puedan convivir en un mismo espacio/tiempo, haciendo aflorar vínculos insólitos que pueden derivar en hallazgos significativos (Pinochet Cobos 2016). Desde estos planteamientos, el diario se convierte en el espacio de inscripción de nuestro encuentro con el mundo donde nuestras investigaciones, prácticas visuales, intervenciones sonoras y nuevas formas de experimentación con la escritura pueden expandirse en términos metodológicos, conceptuales y epistemológicos.

Los proyectos sobre los que me enfoqué en este artículo me permitieron trabajar en los intersticios entre el análisis sociocultural y los lenguajes estéticos. Intervalos que tienen que ver con la experimentación y el análisis e interpretación del sentido, lo cual nos lleva también a la producción de otro tipo de conocimientos y, consecuentemente, a replantearnos las metodologías con las cuales trabajamos. Es decir, son propuestas que permiten reflexionar sobre la necesidad de la dimensión de la experiencia estética en la investigación antropológica para seguir explorando metodologías que proporcionen formas de aproximación a esta dimensión estética desde las ciencias sociales y que posibiliten otras formas de comprensión e interpretación de dichas realidades sociales.

El antropólogo Tim Ingold alerta acerca de la necesidad de la imaginación en las ciencias sociales y recuerda que ésta consiste en lograr trabajar con esos fragmentos de la experiencia, de las memorias, del tiempo en sí y ensamblarlos de diferentes maneras para que permitan un cuestionamiento de la realidad más allá de las “presencias” en interacción con el pasado y el devenir, “y así sanar la ruptura entre el mundo y nuestra imaginación sobre este” (2015, 29). Así, el el diario/bitácora/sketch permite acercarnos a la dimensión de la experiencia estética en la investigación antropológica, ya que es un espacio donde es posible entrelazar las formas en que lo sensorial y las corporalidades registran, testimonian y configuran las gramáticas del sentido de las realidades sociales. El “giro corporal” en “lo visual” nos hace situarnos desde el cuerpo, creando así una mirada intersubjetiva y relacional, en oposición a una mirada distante y objetivadora. La antropóloga Ruth Behar (1997) recuerda también la necesidad de pensar nuestras producciones desde la vulnerabilidad y la experiencia del encuentro; es decir, no solo como formas de conocer el mundo, sino como caminos mediante los cuales nos construimos y reconfiguramos como sujetos.

El mundo es fenomenológico, existe como energía, fuerzas, atracción, deseos, repulsión, es decir, como una articulación de modos de sentir. Por ello, esta apuesta de la dimensión estética en la práctica antropológica apela a acercarse a esas complejidades de lo social desde ángulos que permitan evocar diferentes formas de interpretación y descripción de las realidades que nos atraviesan. Es decir, una apuesta a crear otras imágenes a través de la creación de constelaciones y coyunturas que nos permitan develar las complejas orquestaciones bajo las cuales reposa la cotidianidad y engancharnos con el mundo desde el cuerpo del modo más directo y material.

Estos planteamientos presentan retos metodológicos desde la antropología que permitan situarnos desde el cuerpo y la experiencia, donde en ese encuentro con lo mío y lo otro emerge algo. Un conocimiento que surge en nuestro ser con el mundo en medio del encuentro, la intersubjetividad y las contingencias. La práctica etnográfica pensada desde acá se enriquece y complejiza ya que este posicionamiento nos hace replantearnos y expandir nociones como la de trabajo de campo, el diario, las entrevistas, etc. Una metodología pensada desde las contingencias, menos de posición que de movimiento, no tanto de representación como de performatividad, menos en términos de objeto o cuerpo que en términos de relacionalidad. Esto nos lleva a entender la metodología a manera de tránsito al permitirnos producir sentido y conocimiento a través del movimiento y lo que surge en ese caminar. Por eso, una apuesta metodológica con perspectiva desde lo estético implica situarse desde los afectos y el cuerpo. Es decir, la experiencia estética o lo estético como experiencia es el cuerpo como lugar de producción de conocimiento en medio de la relación entre el adentro y el afuera. El cuerpo como apertura con el mundo y frente al mundo, capacidad de afectar y ser afectado, de sentir y ser sentido (Gil 2010).

Bibliografía

- Andrade, X. 2007. "Del tráfico entre antropología y arte". *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia* 25: 121-128.
- Behar, Ruth. 1997. *The Vulnerable Observer: Anthropology that Breaks your Heart*. Boston: Beacon Press.
- Benjamin, Walter. 1968. *Illuminations, Essays and Reflections*. Nueva York: Schocken Books.
- Buck-Morss, Susan. 2009. "Estudios visuales e imaginación global". *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 9, julio-diciembre.
- Certeau, Michel de. 1984. *The Practices of the Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Clifford, James. 1990. "Notes on (Field) Notes". En *Fieldnotes. The Makings of Ethnography*, editado por Roger Sanjek. Nueva York: Cornell University Press.
- Das, Veena. 2008. *Sujetos del dolor, agentes de la dignidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Pontificia Universidad Javeriana / Instituto Pensar.
- Deleuze, Gilles. 1989. *Cinema 2: The Time-Image*. Mineápolis: University of Minnesota Press.
- Didi-Huberman, Georges. 2008. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Machado.
- Fabian, Johannes. 2008. "Antropologías del mundo: interrogantes". *Antropologías del mundo: transformaciones disciplinarias dentro de sistemas de poder*, editado por Gustavo Lins Ribeiro y Arturo Escobar, 335-354. Popayán, Colombia: The Wenner-Gren Foundation / CIESAS / Envión.
- García Arboleda, Juan Felipe. 2012. "Sobre la práctica de escribir diarios y la mirada antropológica". *Antropología 2.0*. Acceso el 15 diciembre de 2016.
<https://antropo2.wordpress.com/2012/08/20/sobre-la-practica-de-escribir-diarios-y-la-mirada-antropologica/>
- Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon.
- Gil, Javier. 2010. "Pensamiento visual y pedagogía". *Revista de Artes Visuales Errata*. Acceso en 15 de diciembre de 2016.
https://issuu.com/revistaerrata/docs/errata_4_pedagogia_educacion_artistica
- Guattari, Félix. 1989. *Cartographies schizoanalytiques*. París: Galilée.
- Haraway, Donna. 1991. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. Nueva York: Routledge.
- Ingold, Tim. 2015. "Soñando con dragones: sobre la imaginación de la vida real". *Nómadas* 42: 13-31. Colombia: Universidad Central.
- Marcus, George. 2012. "The Legacies of Writing Culture and the Near Future of the Ethnographic Form: a Sketch". *Cultural Anthropology* 27 (3): 427-445.
- Minh-ha, Trinh. 2005. *The Digital Film Event*. Nueva York y Londres: Routledge.

- Mitchell, William John Thomas. 2003. "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual". *Estudios Visuales* 1: 19-40.
- Pallasmaa, Juhani. 2005. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili / Wiley-Academy.
- Pink, Sarah. 2006. *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses, Engaging the Visual: An Introduction*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Pinochet Cobos, Carla. 2016. "Bitácora de artista y cuaderno de campo como soportes de reflexividad". *Ponencia para el VI Congresso da Associação Portuguesa de Antropologia ¿Futuros Disputados?* Coimbra, Portugal.
- Poole, Deborah. 2005. "An Excess of Description: Ethnography, Race and Visual Technologies". *Annual Review of Anthropology* 34: 159-179.
- Preciado, Paul B. 2008. "Cartografías queer: El flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o cómo hacer una cartografía "zorra" con Annie Sprinkle". En *Cartografías disidentes*, editado por José Miguel G. Cortés, 345-346. Barcelona: Seacex.
- Seremetakis, Nadia. 1996. *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Chicago: University Press.
- Stewart, Kathleen. 2007. *Ordinary Affects*. Durham: Duke University Press.
- Taussig, Michael. 2003. *Law in a Lawless Land. Diary of a Limpieza in Colombia*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Vásquez, María Eugenia. 1998. "Diario de una militancia". En *Las violencias: inclusión creciente*, editado por Jaime Arocha, Fernando Cubiles y Miriam Jimeno, 266-285. Bogotá: Universidad Nacional.
- Wright, Christopher y Arnd Schneider. 2006. "The Challenge of Practice". *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford: Berg.