

Dibujando putas: reflexiones de una experiencia etnográfica con apariciones fenomenológicas

José Miguel Nieto Olivar¹

*“Me pongo a pintarte y no lo consigo
después de estudiarte lentamente
termino pensando
que faltan sobre mi paleta
colores intensos que reflejen tu rara belleza”
Sólo pienso en ti. Miguel Bosé*

En la puerta del ascensor. Introducción.

La puerta del ascensor se abre. Yo sólo caminaba tras mis guías sin ninguna preocupación ni previsión de lo que vendría. Era la primera vez que salía con ellas para hacer intervención y estaba mucho más enfocado en la comprensión de sus palabras que en registrar en la memoria el ambiente de nuestro camino. En el ascensor, igual. Toda la concentración estaba enfocada en los oídos, en el presente inmediato del investigador amateur. Porque, claro, más allá del límite lingüístico², yo llegué al campo con aquella perversa obsesión que nos hace privilegiar la oralidad, la pregunta y la respuesta verbalizadas, sobre otras formas de relacionarnos con la realidad. De modo que, cuando la puerta del ascensor se abrió, yo no estaba ni medianamente preparado para cosa distinta que escuchar.

No estaba preparado para ver, pero el mundo casi nunca necesita de nuestra preparación.



La puerta del elevador se abre y, al frente mío, del otro lado del corredor, dos mujeres miran sugestivas el lugar por el que debíamos aparecer.... El ascensor es el vehículo de los clientes. Sobre mí, fuera del ascensor y fuera de ellas, la luz blanca, intensa, limpia del corredor. Ellas trabajan en ese lugar, una sala de prostitución (Sala Gre-Nal) en al calle Voluntários da Pátria, en el

centro de Porto Alegre. Apenas entramos una más aparece y toda mi capacidad de escucha se va diluyendo en el mismo amarillo y en las mismas miradas curiosas y provocativas...

Mis guías se presentan como prostitutas también, viejas conocidas de las mujeres de la sala. Ellas dos, La Negra y La Alemana, hacen parte del Núcleo de Estudios de la Prostitución (NEP), ong que hace más de diecisiete años se dedica a trabajar por el

¹ Colombiano, estudiante de Doctorado en Antropología Social en la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, en Porto Alegre, Brasil. escreve.ze@gmail.com

² Yo tenía 6 meses de vida en portugués. En el portugués de las aulas de clase de la UFRGS.

cuidado de la salud y por la promoción de la ciudadanía de las *profesionales del sexo*³ en Porto Alegre, en la región metropolitana y en otros municipios del Estado. Como estrategia de conocimiento mutuo con las mujeres y los lugares que después serían protagónicos en la investigación, yo acompañaba las intervenciones que el NEP realiza periódicamente en diversos lugares⁴.

Así, este trabajo nacer a partir de la experiencia de campo etnográfico realizada en Porto Alegre desde agosto de 2006 hasta mayo de 2007, como parte de mi tesis doctoral, que busca reflexionar antropológicamente sobre Derechos Sexuales, Género y Sexualidad a partir de la experiencia existencial de mujeres adultas que trabajan en la prostitución⁵ en una ciudad brasilera y una colombiana. Pretendo desarrollar un ejercicio pequeño y primero de reflexión teórica sobre la representación visual en y de la práctica de la prostitución en el centro de PoA, comprendiendo que la visualidad es parte de un esfuerzo estético central en el trabajo sexual.

Es decir, la comprensión de la *experiencia existencial* de la prostitución, estaría directamente relacionada con el acercamiento y entendimiento de los cuerpos en juego como lugares culturales donde las estéticas y las políticas se sienten, muestran y recrean permanentemente. Es así, presentado por Thomas Csordas, para el caso de la experiencia religiosa, al afirmar el cuerpo como base existencial de la cultura (Csordas, 1990), y por Clifford Geertz (1997), al vincular íntimamente al arte y a la estética con los sistemas culturales, al “curso normal de la vida social” (146).

En fin, la elaboración y análisis de “dibujos etnográficos” a partir del trabajo de campo descrito exige que pensemos en *posibilidades de representación (¿?) visual que trasciendan las prácticas taxonómicas y de registro esquemático*. Para esto se hace necesario tener en cuenta dos caras o dimensiones de una misma situación. Primero, *la cuestión de la estética y la visualidad en el trabajo sexual femenino* y, en seguida, una pequeña exposición de la *piel del investigador en campo*⁶.

³ El sustantivo *professionais do sexo*, para denominar a las “mujeres adultas que por su propia voluntad trabajan en la prostitución” es el símbolo actual de la lucha política que el NEP, y la Asociación Brasileira de Prostitutas, desarrollan. En la Clasificación Brasileira de Ocupaciones, disponible en la página web del Ministério do Trabalho, se encuentra la ocupación número 5198: “Profissionais do sexo: Garota de programa , Garoto de programa , Meretriz , Messalina , Michê , Mulher da vida , Prostituta , Puta , Quenga , Rapariga , Trabalhador do sexo , Transexual (profissionais do sexo) , Travesti (profissionais do sexo)”. Sin embargo, en la práctica es más una estrategia discursiva política que muestra usos y sentimientos ambiguos en las prostitutas (ver también Fonseca 2003). Decido, entonces, usar alternadamente el sustantivo *prostitutas* (denominación común y usada en la ABP y en el NEP) y la categoría *trabajadoras sexuales*, como usada en la militancia hispanoamericana.

⁴ Estas *intervenciones* son actividades de visita y conversación destinadas a la prevención de enfermedades, la promoción de la ciudadanía y la reducción de daño en el uso de drogas... mi lugar era sólo de observador.

⁵ Especialmente prostitución de calle y de sala de bajo costo (15-20 dólares, aprox.). Se deja sólo como referencia ocasional la prostitución que sucede en Bares y Wiskerías. No se incluye la prostitución de *anuncio* ni la de “lujo”.

⁶ Esta PIEL es un concepto-metáfora, que intenta vehicular la experiencia no inmaterial del conocimiento, evidenciar el aprendizaje por el cuerpo-en-el-mundo, y subrayar la presencia carnal, existencial y voluptuosa del investigador en el campo... su vinculación por la piel. Piel territorio, piel biografía, piel consciencia.

La cuestión de la estética y la visualidad en el trabajo sexual femenino.

“Jesus via-a aproximar-se, mas, se os olhos o não estavam enganando ela vinha muito devagar, como acontece às vezes nos sonhos, a túnica movia-se, ondulava, modelando ao andar o balanço rítmico das coxas, e os cabelos pretos da mulher, soltos, dançavam-lhe sobre os ombros como o vento faz às espigas da seara. Não havia dúvida, a túnica, mesmo para um leigo, era de prostituta, o corpo de bailarina, o riso de mulher leviana”.

O evangelho segundo Jesus Cristo. José Saramago.



En la sala GreNal, como en la mayoría de las salas de prostitución en el centro de PoA, el espacio es producido para la presencia, exhibición y trabajo de mujeres locales y la circulación rápida de los hombres clientes o los *frecuentadores*⁷. Son, en general, espacios reducidos, pequeños apartamentos u oficinas que, con algunas modificaciones y decoraciones que terminan girando en torno de uno o de varios cuartitos con una cama en el interior de cada uno y que, al final, continúan siendo oficinas.

Una sala prototípica tiene ... como la sala de Linda, en el edificio Galería Malcom. En general, la imagen del lugar está determinada por una oscuridad colorida y pueden verse algunos cuadros con imágenes de cuerpos femeninos desnudos o que, en el contexto, se pueden interpretar como imágenes de provocación erótica. Se encuentran también, a la vista, revistas con mujeres desnudas, condones y consoladores (penes de látex). También peines, maquillaje, cremas y otros implementos para la “producción de lo femenino” (Silva, 1993). Hay siempre por lo menos un espejo.

La sala GreNal queda en un edificio cuyo cuarto piso está dedicado exclusivamente a la prostitución; es la mayor del local. Como se ve, esta sala tiene una salita de recepción mayor que el promedio y sus dos cuartos principales, que le dan nombre y fama, están dedicados a los dos equipos de fútbol de Porto Alegre (Gremio e Internacional). El cuarto del Internacional está marcado por su oscuridad roja, banderas rojas, afiches y fotos; lo mismo sucede en azul con el cuarto que rinde homenaje al Gremio.



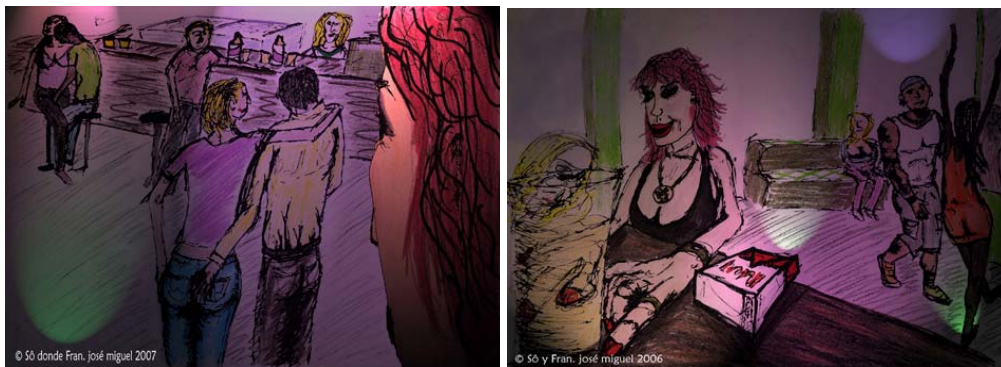
La norma común de las salas de prostitución del centro de PoA (a la espera o en la presencia de clientes), que funcionan principalmente de día y en el “horario de cualquier trabajo”, es un quiebre radical del adentro y del afuera, “nocturno y diurno”. Adentro es oscuridad maquillada de colores, sea ésta producida por las cortinas comercialmente cerradas, sea por bombillos o lámparas o hasta por la pantalla de los casi siempre presentes televisores⁸.

⁷ Uso la categoría *frecuentadores* en el sentido que fue desarrollada por Elisiane Pasini en su tesis doctoral, para referirse al conjunto de hombres que no caben fácilmente en la categoría clientes: amigos, novios, vendedores, etc...

⁸ Sin embargo, hay excepciones. La sala de la Sra. Verinha, en funcionamiento hace más de veinte años en un edificio de la calle Dr. Flores en el centro de la ciudad. No es un lugar de flujo rápido, por el contrario: ofrece bastantes sillas, espacio de circulación, luz, cerveza, gaseosas y la conversación de las mujeres que en ella trabajan. En el polo contrario de las excepciones (aunque me parece que están en camino de fortalecimiento) están algunos edificios que fueron convirtiéndose en grandes galerías de



En una sala la intención y la viabilidad del negocio son absolutamente explicitadas sólo por la presencia de los cuerpos en aquellos lugares (golpear la puerta, ubicar el piso correcto...). La provocación que las mujeres realizan para atraer a sus clientes es aquel juego de la casi-desnudez; ofrecer la piel limpiecita de la mujer “sucia”, el placer perfumado y, a veces, maquillado en exceso. Exhibición de ropas sensuales, pequeñas (mini-mini-faldas, babydoll’s, sostenes transparentes, “hilos dentales”, sandalias “de salir”, tacones altos, botas hasta la rodilla), ropas naturalizadas como de “cabaret”. Principalmente, ropas para quitar, mover, menear, besar, oler y desear⁹. La provocación puede suceder en silencio, sólo una espera activa (sonrisas, guiños, posturas corporales, danzas); con un “ven aquí, amor”, o con sugerencias más explícitas: “ven amor, vamos a hacer un sexo”, “vamos a pasarla rico”, “¿no me vas a comer hoy, amor?”, “ven, ven aquí amor, hoy hay promoción”.

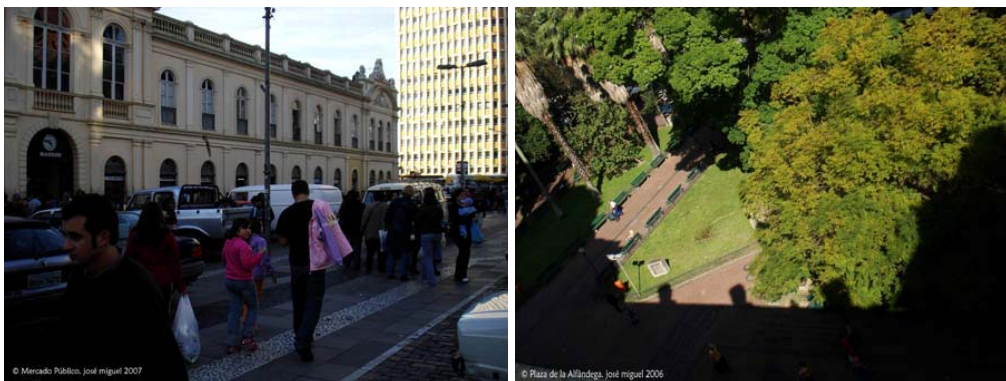


En la prostitución diurna que sucede en algunas calles y plazas de la ciudad, el inicio del negocio no aparece tan obvio para el observador extranjero, tan explícitamente sexual como en las salas. La hiperexposición en las salas y galerías es posible por la intimidad y privacidad que ofrecen los muros de los edificios, la distancia de la calle, los ascensores, escaleras y las noches artificiales. La calle diurna, en cambio, es hiperexpuesta. En la ciudad de sol despierto, la intimidad y privacidad vienen por la misma vía del camuflaje, del incógnito. “Ya estaba viviendo en Porto Alegre hacía más de quince años (...) y nunca había percibido la cantidad de prostitutas que pasan sus tardes allí. (...) Todavía más porque la mayoría de ellas no correspondía a la imagen

prostitución. Más que salas, estos edificios configuran boates, bares o wiskerías... casa de entretenimiento y prostitución. Muchas luces, música a gran volumen, desnudes explícita, striptease...

⁹ En invierno, en algunas salas, hay menos piel y más ropa.

convencional de la ‘profesional del sexo’” (Fonseca, 2003: 107)¹⁰. Entonces los códigos cambian, se adaptan. Sistemas de convenciones para miradas locales que comienzan con el reconocimiento de caras y figuras que siempre están. Las mujeres sentadas en las bancas centrales de la Praça da Alfândega, la no-circulación –“*poque quienes circulan son los circuladores (ventiladores)*”- en el Mercado Público, entre otras. Guños, leves contactos, susurros. Pero puede ser la vendedora de oro, compradora de cabellos o estudiante esperando al novio. Ocupaciones, de hecho, no auto-excluyentes en la práctica¹¹.



El día se disfraza de noche y la noche de colores y calor, “régimen pleno de eufemismo”



(Durand, 1997: 194), como parte de esas estructuras duales que Gilbert Durand expone en sus “Estructuras Antropológicas del Imaginario”. En un truco de magia cotidiana, los cuerpos de madres, abuelas y esposas se convierten en cuerpos de deseo y acceso abierto (ellas reivindican su lugar de madres y esposas, así sea potencialmente), los nombres y las historias no importan realmente (usan “*nombres de batalla*” y muchos clientes les dicen nombres e historias que ellas no creen). Sus gemidos deben funcionar en la boca mucho más que en

los genitales y en el sistema nervioso (los gemidos de orgasmo son casi una regla del oficio, una acción intrínseca al “*programa*” que los clientes exigen... así sepan que muchas veces son fingidos) y la excitación es paga.

Janet, “*actriz y meretriz*”, hija de padre chileno y madre portoalgrense, con sus 28 años de profesión en la calle, se consiguió hace algunos años “un viejo” casado que, según ella, no sabe aún que ella es prostituta... “*Para él soy su noviecita, su amante*”. Frente a él, con sus cincuenta y un años, Janet es capaz de volverse una gatita enamorada, casi

¹⁰ Dos anotaciones. Esa disimulación que caracteriza a la prostitución en algunas plazas y calles, parece ser parte de una negociación simbólica, que involucra al NEP, a la opinión pública y al Estado, después de la época de la gran violencia policial en los años 90 y después de la expulsión de la prostitución de calles como la Voluntários da Pátria (se cambia *respeto* del Estado por los derechos de ellas, por respeto de ellas con la *moral y las buenas costumbres*)(!!). Sin embargo, existen calles como la Garibaldi, que mantienen la fuerza de la seducción visual explícita, e que aún hoy son blanco de la represión y la vigilancia del Estado.

¹¹ La Calle Garibaldi entre las avenidas Farrapos e Voluntários, constituye una hermosa excepción a este pacto tácito de la moralidad pública. Quizá por eso la policía la ha atacado recientemente, quizá por eso la relación con el NEP es tan complicada.

adolescente, con voz de caramelo. “*Hola mi amor- dice ella abanicando las pestañas. ¿Estoy linda hoy, mi bien?*” Pregunta mientras mueve su cuerpo de un lado a otro, dulcemente, y coloca las manos en la cintura... “*¿te gusta como me arreglé? ¡Fue especialmente para ti!*”¹².

Del otro lado están ellos, que, como los comerciantes italianos del *quattrocento* (Baxandall re-elaborado por Geertz, 1997), tienen una serie de capacidades y necesidades incorporadas, aprendidas en las instituciones culturales (trabajo, educación religiosa, educación explícita de género, novelas, clips musicales, revistas...) que son colocadas en juego en la práctica de la prostitución. Hay un entrenamiento efectivo para leer los códigos de la ciudad (tráfico, sospechas de salto, cambios de clima...), pero también un encuentro milenario con las mujeres que ofrecen sus servicios para ellos, viabilizando, por ejemplo, el reconocimiento automático de cómo no se comportaría una “*mujer normal, de bien*”, de su clase, en la calle. Es la cultura incorporada para vehicular el cotidiano. Las mujeres pares (esposas, madres, hijas imaginadas, amas de casa fieles) no fueron educadas para coquetear abiertamente, para mirar a los ojos en la calle, no tienen nada que hacer paradas mucho tiempo en una esquina, “*boleando la carterita*”, no se agarran ni se besan con uno y con otro... (al menos eso es lo que a ellos les gusta creer). Esto es, no se muestran “*vulgares*” ni disponibles (“*eso es cosa de puta, puta...*”, diría Marcia, prostituta de la Alfândega hace más de veinte años, reclamando de una joven que vive temporalmente con ella).



Siguiendo la antropología del arte propuesta por Geertz (apoyado sobre “la mirada de la época” de Baxandall), “el vehículo genuino de un pintor es la capacidad que su público tenga de entender el significado de los cuadros” (Geertz, 1997: 164). Estas mujeres a diferencia de las prostitutas, forman parte de su mismo sistema cultural (en general pertenecientes a la misma clase, habitantes de los mismos barrios, practicantes de las mismas religiones,

espectadoras de la misma televisión y bailarinas de las mismas canciones), como mujeres integrantes de una estructura heterosexual androcéntrica, comparten los “*habitus*” que las harían “*mujeres normales*”. Recordemos a Bourdieu disertando sobre el “*habitus*”:

*“El habitus, principio generador de improvisaciones reguladas duraderamente instalado, produce prácticas tendientes a reproducir las regularidades inmanentes a las condiciones objetivas de producción de su principio generador, mientras se ajusta a las demandas inscritas en la situación como potencialidades objetivas, siendo éstas definidas por las estructuras cognitivas y motivacionales constituyentes del habitus”*¹³ (Bourdieu, 2004:78).

¹² Vale la pena recordar aquí, y sólo para no preproducir prejuicios, que incorporar diferentes papeles en un solo día, a veces increíblemente distantes, es una característica común en nuestras sociedades. Actuar para seducir, corporificar diferentes roles y posturas para ganar dinero no es una característica exclusiva de las trabajadoras sexuales.

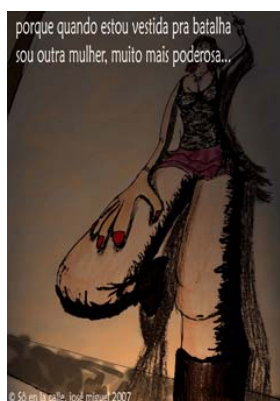
¹³ Traducción propia

Sólo que la práctica propia de su oficio y la vivencia o conocimiento de feminidades contemporáneas (mucho más abiertas de las de sus madres, sin importar la edad) permite que esa información cultural incorporada se potencie, se comparta y se pula para aprovechar las “necesidades”, “instintos” y “obligaciones” de los hombres.

Con el tiempo, ese conocimiento llega a niveles cada vez más sutiles, íntimos, corporales, y se traduce, por ejemplo, en formas de caminar y de colocarse en la cama dependiendo del “perfil” del cliente.



Pero no se trata simplemente de un ejercicio de lectura semántica. Se trata de la configuración simbólica de una obligación existencial. Ellas *ofrecen* cuerpos y escenarios que, simplemente, mueven de tal forma la imaginación de sus clientes, sus “estructuras emocionales” más profundas y epidérmicas, sus cuerpos-en-el-mundo, que ellos (nosotros) simplemente se sumergen en la fantasía y la acción. En la prostitución la eficacia es, básicamente, milenaria y simbólica, porque la sexualidad y el poder (dimensiones inseparables) son simbólicos (Marina, 1992; Weeks, 1998).



De la misma manera como puede suceder en la danza (Valentin, 2000), el teatro, la vida militar o, según Damo (2005), en el fútbol de espectáculo, la visualidad y el *performance* son los elementos constitutivos de la ética de la prostitución femenina.¹⁴ En la comprensión de la estética del trabajo sexual, más allá de las listas y pequeñas o grandes descripciones de espacios, ropas y objetos, más importante es la comprensión relacional de las dinámicas de la imaginación simbólica (Durand, 1997), de las estructuras del género y erotismo, de las formas de control económico y moral que constituyen una unidad en el cuerpo de las prostitutas como mujeres que viven sexualidades “marginales” (Juliano, 2006).



La estética de la prostitución, si acaso alguna cosa así existiera, es la estética de la “noche” de la sexualidad y de la política de nuestra cultura, amoldada en un oficio. Suficientemente performática para no ser una estética identitaria y, sin embargo, suficientemente fuerte para marcar la existencia de ellas (similar a la estética del servicio doméstico o la danza tradicionalista, y diferente de la estética militar.... ésta sí, estrictamente identitaria).

¹⁴ En la Clasificación Brasileira de Ocupaciones se encuentran condiciones y características para el ejercicio de la prostitución (aportadas por la ABP), entre ellas: “Produzir-se visualmente”, “Seduzir com o olhar”, “Encantar com a voz”, “Seduzir com apelidos carinhosos”, “Representar papéis”, “Inventar estórias”... y, también, “Manter relações sexuais”.

La piel del investigador en campo.

“No lleva provisiones. Beberá el aire fresco en el camino y respirará los olores salubres. Deja las armas en casa y se limita a abrir los ojos. Estos sirven como redes en las que las imágenes se aprisionan por sí mismas. (...) En seguida, entra en el bosque. No sabía que era dotado de sentidos tan delicados. Ahora, impregnado de perfumes, no pierde ningún rumor sordo, y, para que se comuniquen con los árboles, sus nervios se unen a las nervaduras de las hojas”.

Historias Naturales. Jules Renard (1896).

Después de haber sido presentado a las mujeres de la sala GreNal aparecen algunos chistes, comentarios y miradas que se repetirán en cada sala, barcito o esquina en las que fui presentado por las mujeres del NEP. “Y ¿éste es de alguna de ustedes o está libre?”, “Mmmmm pero ahora tienen papitos en el NEP, ¿ah?”. Yo, hombre joven, heterosexual, soy permanentemente, por lo menos, cliente potencial; por lo más, objeto de juguetos y seducción. Entonces ocupé una esquinita, mirando sin dejar salir ni una sola palabra, intentando no estorbar en el trabajo de las mujeres de la sala... intentando también un poco de distancia para enfriar la cabeza. Así, mi posición en campo está atravesada tanto por el reconocimiento institucional (NEP, UFRGS) como por mi propia sexualidad. Soy al mismo tiempo un investigador de preguntas frías y un frecuentador susceptible de calentarse.



De esta manera se devela ante mí el trabajo sexual femenino como un objeto de investigación especialmente atractivo de ser *representado*; sin embargo, objeto profundamente complejo, dadas especialmente tres razones. La primera, la excesiva carga discursiva y moral que duerme sobre los muslos del tema y que yo llevaba también sin percibirlo (me pude ver formulando preguntas e hipótesis “estructuradas y estructurantes” de una carga moral histórica incorporada, que a veces punía, a veces compadecía a la prostitución y, en fin, a la sexualidad femenina).

La segunda de las grandes complejidades a la hora de la *representación* fue ya mencionada. La prostitución como un universo de sensibilidades, especialmente imagéticas e imaginativas, de aprendizajes corporales complejos, de tensiones visuales que, desde el primer contacto me incluían como humano entero.

La tercera, es la complicidad y clandestinidad femenina que configuran el mundo del trabajo sexual. Comenzando el trabajo de campo, pude ver en una tesis doctoral sobre prostitución y en algunos reportajes impresos, varias fotografías que pretendían ayudar al lector a comprender mejor. Mujeres con rostros distorsionados por un efecto grosero de Photoshop, luces blancas, planas, directas del flash o de la luz encendida de las salas; cuerpos gordos, con estrías, cercados por paredes destruidas, camas viejas y apenas ordenadas.... La imagen del crimen, de la pobreza, de la peor marginalidad... nada más distante de lo que yo encontraba cada día en el campo. No que no hubiera pobreza o dientes quebrados, no. Esas marcas corporales, como los vientres destruidos de algunas jovencitas o los cuerpos secos por el crack o los dientes quebrados en las manos del marido, son estigmas con los que todo un dios cultural señala a sus criaturas para que no se les olvide su destino, o para que a nadie se le olvide a qué casta pertenecen. Pero esas características, así hagan parte de una cierta estética esperada del oficio, constituían una aproximación engañosa, incompleta y desleal, porque estas mujeres que yo encontraba se arreglaban cuidadosamente para hacerle el quite a las marcas de la exclusión y la pobreza. Mi experiencia como observador estaba mucho más cerca de Bachelard, de la película "Pillow Book" y del arte barroca de Caravaggio, que de los registros de medicina forense.



Con estas tres preocupaciones en mente entendí que precisaría de un documento etnográfico capaz de derretirse en la piel de las y los lectores. Una etnografía *incompleta*, en el mejor sentido que Geertz da para la poesía musulmana, que apele a los sentidos, a la sensibilidad corporal de quienes se aproximen de ellas. Es decir, evocación. Un delicioso coqueteo con la poesía.

Registro vs. Re-creación / Interrogantes sobre la *representación* visual para una antropología fenomenológica (no taxonómica).

*“Cobre amarillo su carne,
huele a caballo y a sombra.
Yunques ahumados sus pechos,
gimen canciones redondas.
- Soledad, ¿por quién preguntas
sin compañía y a estas horas?
- Pregunte por quien pregunte,
dime: ¿a ti qué se te importa?”*

Romance de la Pena Negra. Federico García Lorca.

Como sucede siempre conmigo, fue más fácil comenzar entendiendo lo que no quería. No se trataba simplemente de realizar registros esquemáticos de las posturas y los usos del cuerpo, o clasificaciones de objetos presentes, ni exhibir imágenes para testimoniar que “yo estuve allí”. No serían aceptables imágenes que quebraran tan groseramente la estética propia del lugar, ni que develaran secretos hechos para ser guardados o que ayudaran a realzar estigmas de opresión. No debía ser la luz de la ciencia (del día, de la comprensión plana del periódico, del laboratorio) la que iluminara las salas, sino la luz

que de ellas surgía; ni colocar filtros en los rostros ni botar a la basura la clandestinidad propia del lugar...

Dibujar aparecía cada vez con más fuerza, como jugador nuevo que pide una oportunidad para salvar al equipo.

La antropología, aún con las caricias *subjetivistas*, las angustias posmodernas y los sofisticados relativismos de fin de milenio, continúa definiéndose como ciencia. Continúa procurando mostrar las diversidades humanas (Geertz, 2002), develar los procesos de deshistorización de la dominación (Bourdieu, 1999), permitir el conocimiento de las lógicas, estéticas y políticas propias de *otros* grupos y sociedades (Ortner, 1995); es decir, de un *real* que está más allá del sentido común y más acá de la imaginación fantástica. Por más que yo crea, junto con Nei Clara de Lima (2003), que uno de los mayores avances epistemológicos y representacionales de la antropología latinoamericana viene de la literatura (el *realismo mágico* de García Márquez, el *real maravilloso* de Carpentier), es de una literatura ontológicamente comprometida con *lo real* desde donde se ha dado este quiebre epistemológico.

Entonces: ¿qué hacer con aquel encanto realista que la fotografía y el video *naturalmente* tienen y el dibujo no? ¿Qué hacer con las personas de carne y hueso que aparecen en la tela de la televisión o en el papel del revelado? ¿Son registros comparables? ¿Puede un dibujo tener el mismo estatuto de verdad que fue la fotografía? ¿O mis dibujitos van a tener siempre el sabor de la incapacidad, de la falta? Aún con esas preguntas en la punta de los dedos, comencé a dibujar, y poco a poco fui descubriendo y comprendiendo (¿inventando?) el maravilloso y nada despreciable proceso de representación etnográfica que se activaba y que (porque) agenciaba un dispositivo de reflexión íntima, emocional (*auto-socioanálisis*, diríamos siguiendo al Bourdieu de **Comprender**; *tecnología del yo*, en palabras de Foucault) para las taras y las *taras* (en portugués) del aprendiz de investigador.

Es necesario mirar con atención estas cuestiones, porque el encanto realista de las fotografías es una doble naturalización de procesos históricos en el desarrollo de la antropología, que aún hoy sentimos deseo de cobrar. Por un lado, el encanto mismo de la fotografía como testigo objetivo, y por otro, la valoración del *realismo* positivo como ideario científico. Para ejemplificar esta situación y comprenderla como parte de un proceso más grande de constitución de la mirada, hay que trasladarnos al estudio del arte.

En la mitad del siglo XX surge en Francia la “escuela realista”, que buscaba “una objetividad histórica tan extremada que solo con la cámara fotográfica era posible” (Scharf: 133). En la misma página, el autor cita a Courbet, padre del movimiento pictórico realista: “A mí me da absolutamente igual situarme en un sitio o en otro (...) porque cualquier sitio es bueno con tal de que mis ojos puedan contemplar la naturaleza”. En estas citas se reúne la doble intención. De un lado, la herencia cartesiana que nos enseñó la dualidad ontológica del mundo (objetivo-subjetivo, real-fantástico, cuerpo-mente, cuerpo-espíritu), a partir de la cual los científicos, materialistas y la “escuela realista” supervaloraron el primer elemento de la ecuación, y los poetas románticos y filósofos neo-platónicos, el segundo.

“Não é por acaso que o fascínio pela imagem no seio de uma sociedade dividida entre razão e emoção provocará, no gênero documental, uma preocupação exacerbada com o tema da autenticidade, na defesa de seu status de ‘prova fílmica’, contrário ao uso cada vez mais crescente dos jogos de simulação no plano de sua construção narrativa, e que deu origem ao filme de ficção” (Eckert y Rocha, 2000: 6).

En los círculos académicos el discurso cartesiano se demoró mucho en comenzar a resquebrajarse (después de Nietzsche quizá solo hasta los años 40 Merleau-Ponty discute sistemática y explícitamente el paradigma), pero la objetividad, la autonomía de la cámara, fue duramente criticada desde su nacimiento. En 1855, Eugène Durieu, Presidente da Société Française de Photographie, escribía:

La cámara fotográfica no es un simple ingenio óptico que responde mecánicamente al primero que trata de ponerla en funcionamiento, sino un instrumento que se deja dirigir y controlar por el fotógrafo según los sentimientos personales de este (Scharf: 148).

A pesar de todo, el sentido común, activo también en la vida académica, mantenía a la fotografía y al cine etnográfico en un lugar especial, en el lugar de la prueba. Quizás, siguiendo el análisis de Buxo (1999), porque se cree que la fotografía y el cine registran la realidad en un instante positivo, siempre presente y siempre atemporal, “y la verificabilidad de lo que describen les otorga objetividad científica”. Los textos etnográficos suelen acompañarse fotografías, tal vez para balancear la escritura, tan llena de tiempo, de emociones y miedos, con este fragmento de realidad instantánea y físico-químicamente impreso en el papel. Sin embargo, cuando uno trabaja con fotografía y video, así como cuando trabaja con literatura realista o documental, conoce el gran componente de creación que mantiene aquellas piezas en pie y que, hoy sabemos, no necesariamente quita su estatuto de *verdad* (Bourdieu, 1997; Sontag, 2004; Buxo, 1999; Grimshaw, 2003).

Llegamos así a una primera respuesta para nuestras angustias, orientada a construir un piso teórico sobre la representación visual etnográfica en la prostitución. Ni las personas de la pantalla del televisor son de carne y hueso (sino líneas de luz o de bytes, dependiendo de la tecnología), ni las lágrimas de la fotografía tienen más sal que las propias del revelado o la impresión.

Dibujar no es, necesariamente, ni mejor ni peor que fotografiar. Es simplemente un recurso otro, con sus propias potencias y límites. Es una manera de narrar mis encuentros etnográficos con las otras a partir de la reconstitución pausada, reflexiva y corporal de la percepción de dicho encuentro.

Cada uno de los dibujos elaborados puede tomarse entre una y cuatro horas para quedar listo. Es visto y revisto, en momentos diferentes, iniciados en lápiz sobre papel y después terminados digitalmente. Significa la reconstitución, trazo a trazo, luz a luz, de un momento o conjunto de momentos experimentados por mí. Cada dibujo juega con códigos culturales de representación de género, clase, raza, erotismo, etc, representación en el sentido del *caballito de palo* de Gombrich (1999), que no es ni retrato de un objeto exterior ni traducción de motivos psicológicos “ideales” del pintor. En tanto que *representación*, “una imagen no existe por sí misma, (...) es posible que se

refiera a algo exterior a ella y sea, por tanto, mucho más el registro de una experiencia visual [total] que la creación de un sustituto...” .



Los dibujos son, decididamente, realistas... No en el sentido moderno europeo y sí, de nuevo, en el sentido ofrecido en *Cien Años de Soledad*, por ejemplo. Como es expuesto por De Lima (2003), por un lado incluye la realidad imagética de un grupo o cultura específica (la cultura premoderna de las pequeñas ciudades de la costa norte colombiana) sin colocarla, como sucedió con el surrealismo (que tanto aman nuestros posmodernos norteamericanos) o con la literatura fantástica europea, del lado del folclore o la ficción, y sí de la simple realidad local. Por otro lado, es una reconstitución evocativa de la realidad, que exige la participación y la complicidad del lector para, por ejemplo, evadir la tentación de organizar los eventos y personajes entre reales y ficticios.

...torna-se o real maravilhoso, especificidade primeiramente cultural e depois literária (...). É por detectar o maravilhoso como parte da realidade latino-americana que ele pode afirmar: ‘o que é a história de toda a América Latina senão uma crônica do real maravilhoso?’ (De Lima: 40).

Los tapetes voladores existieron, sí, y a Macondo llegaron de manos de los gitanos. Es un dato real, constituyente de la estructura cultural *macondiana* que nadie tiene la posibilidad de refutar.

Es decir, protegido por la sombrilla de Merleau-Ponty (1990), no pretendo presentar con todos los detalles “posibles y necesarios” el cuarto, por ejemplo, de una mujer de la Galería Malcom. Y sí el cuarto como real a partir del encuentro fenomenológico que significaron las horas o minutos de mi presencia en él. Además, dándole alimento a la extraña mezcla entre “fenomenología de la percepción”, “las estructuras de la imaginación” y la lógica propia de la prostitución, como no es sólo de objetos que está hecho el mundo, significa que la presencia es una presencia vivida y transformada colectivamente. Presencia imaginada que lleva al límite la experiencia-en-el-mundo. Mi percepción, y su posterior reconstitución en dibujos, es la percepción de la interacción entre cuerpos que, a su vez, perciben y se presentan para ser percibidos (performance de la prostitución) en un espacio elaborado para tal evento. Todo –cuerpos, percepciones, presencias, performances, espacios, yo- *ocupado*, por la(s) cultura(s) (Csordas, 1990; Bourdieu, 2004) y las *biografías* (Sahlins, 2004). El mundo reconstituido en los dibujos... “es a este precio que puede ser real” (M-P: 47).

En el camino recorrido hasta aquí, dibujar se parece mucho más a escribir que a fotografiar, específicamente, se parece mucho a la escritura poética de cuño realista, como en la obra de Guimarães Rosa o de García Lorca.

Al final sólo queda volver al campo cuantas veces sea necesario. Elaborar por capas, no llenar espacios en blanco con demasiada prisa ni invertir de igual manera en todos los detalles. Todo depende el objeto. Prohibido botar a la basura las primeras impresiones y

prohibido creer en ella en un cien por ciento en ellas está, recordemos, fenomenológicamente, un mundo en construcción... Y el registro de ese proceso. De la misma manera que en el diario de campo, que no es importante por sí solo -como parece mandar la moda de la época- sino por los Otros, por las otras carnes representadas.

Dibujar no es más el segundo de la fila para mi objeto y preguntas específicas, “Pues, como no es ninguna sorpresa, Matisse estaba correcto: lo medios a través de los cuales el arte [de la antropología] se expresa y el sentimiento por la vida que los estimula son inseparables” (Geertz, 2004: 148).

Bibliografía

Bourdieu, Pierre. 1997. **Sobre a televisão: seguido de a influência do jornalismo; e os jogos olímpicos.** J.Zahar. Rio de Janeiro.

-----1999. **La dominación Masculina.** Barcelona: Editorial Anagrama.

-----2004.**Outline of a theory of practice.** Cambridge University Press. Londres.

Buxó i Rei, Maria. 1999 **...que mil palabras.** *De la investigación audiovisual: fotografía, cine, vídeo y televisión.* Buxó e De Miguel (org.).Proyecto a ediciones, pp. 1-22. Barcelona.

Csordas, Thomas. 1990 **Embodiment as a paradigm for anthropology.** *Ethos* N° 18, pp.5-47.

----- Ed. 1994. **Embodiment and experience: the existencial ground of culture and self.** Cambridge University Press.New York.

Damo, Arlei Sander (Doc). 2005. **Do dom à profissão: uma etnografia do futebol de espetáculo a partir da formação de jogadores no Brasil e na França.** Pós-graduação em Antropologia Social, UFRGS, Porto Alegre.

Durand, Gilbert.1 997. **As estruturas antropológicas do Imaginário.** Martins Fontes. São Paulo.

Eckert, Cornelia y Carvallo da Rocha, Ana Luiza . 2000. **Imagem recolocada: pensar a imagem como instrumento de pesquisa e análise do pensamento coletivo.** *Iluminarias* n° 8. Porto Alegre: Banco de Imagens e Efeitos Visuais, PPGAS/UFRGS.

Fonseca, Claudia. 2003. **Familia y profesión: la doble carrera de la mujer prostituta.** En: *La antropología brasileña contemporánea: contribuciones para un diálogo latinoamericano.* Prometeo. Pp. 95-135. Buenos Aires.

Geertz, Clifford.1997. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa.** Editora Vozes. Petrópolis.

-----, 2002. **Obras e vidas: o antropólogo como autor**. Ed. UFRJ. Rio de Janeiro.

Gombrich, Ernst Hans. 1999. **Meditações sobre um cavaleiro de pau**. *Meditações sobre um cavaleiro de pau: e outros ensaios sobre a teoria da arte*. Edusp. São Paulo.

Grimshaw, Anna. 2003. **The anthropological cinema of Jean Rouch**. En: *The ethnographer's eye. Ways of seeing in modern Anthropology*. Cambridge University Press. Cambridge.

Gutmann, Mathew. 1997. **Trafficking in men: the anthropology of masculinity**. *Annual Reviews Anthropology*. Vol 1, N26. pp. 385 - 409.

Juliano, Dolores. 2006. **Excluídas y Marginales**. Ediciones Cátedra. Madrid.

Lima, Nei Clara de. 1999. **Antropologia e alegorias**. En: *Narrativas orais: uma poética da vida social*. Editora UnB pp. 29-57. Brasília.

Marina, José Antonio. 2002. **El rompecabezas de la sexualidad**. Anagrama. Barcelona.

Merleau-Ponty, Maurice. 1990. **O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas**. SP: Papyrus. Campinas.

Ortner, Sherry. 1995. **Resistance and the problem of ethnographic refusal**. En: *Comparative Study of Society and History*. pp.173-193. Berkeley.

Pasini, Elisiane (Doc). 2005. **Os homens da vila: um estudo sobre relações de gênero num universo de prostituição feminina**. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas.

Sahlins, Marshall. 2004. **Introdução, Introdução à parte 3 e Experiência individual e ordem cultural**. *Cultura na Prática*. Editora UFRJ. Rio de Janeiro.

Sharf, Aaron. **El dilema del realismo**. En: *Arte y fotografía*. Alianza Forma. Xerox de aula sem mais dados.

Silva, Hélio R.S. 1993. **Travesti: a invenção do feminino**. Relume-Dumara. Rio de Janeiro.

Sontag, Susan. 2004. **Ante el dolor de los demás**. Alfaguara. Bogotá.

Valentin, Virginie. **L'acte blanc ou le passage impossible**. *Terrain*, N ° 35 - *Danser* (septembre 2000). <http://terrain.revues.org/document1094.html>.

Weeks, Jeffrey. 1998. **Sexualidad**. Editorial Paidós. México.

Williams, Raymond. 1990. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. Companhia das Letras. São Paulo.