

*“Ya no estás sola”: tramas, personajes y guiones.
Experimentaciones con la ficción radiofónica desde
la etnografía colaborativa*

*“You are no longer alone”: plots, characters and scripts.
Experiments with radio fiction from collaborative ethnography*

AURORA ÁLVAREZ VEINGUER

Universidad de Granada
auroraav@ugr.es (ESPAÑA)

ROCÍO GARCÍA SOTO

Universidad de Granada

DARIO RANOCCHIARI

Universidad de Granada

Recibido: 30.03.2022

Aceptado: 20.11.2022

RESUMEN

El propósito del presente artículo es reflexionar sobre una experiencia de escritura etnográfica de ficción que hicimos mientras hacíamos investigación colaborativa. Mediante un ejercicio de memoria, imaginación e investigación hemos creado un producto de ficción sonora junto a un colectivo social que lucha por el acceso a una vivienda digna: Stop Desahucios Granada 15M. Partiendo de la materialidad de uno de los guiones que forman parte de nuestro producto de ficción sonora, la radionovela, pretendemos en primer lugar mostrar de qué forma hemos elaborado los seis episodios de la serie, construyendo antes tramas y personajes, y después los diálogos. En segundo lugar hablaremos de los aspectos más performativos, de transgresión del guion, que hemos experimentado durante las grabaciones. En tercer lugar abordaremos dos “mutaciones” en las formas de hacer y presentar la etnografía que ha generado el despliegue colaborativo de estrategias de investigación basadas en la construcción de guiones de ficción

sonora. Y por último plantearemos por qué consideramos que la elaboración de guiones de ficción han sido un elemento central de nuestra etnografía colaborativa.

PALABRAS CLAVE

Etnografía colaborativa, ficción radiofónica, escritura, trabajo de campo, representación.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to reflect on an experience of fictional ethnographic writing that we made while doing collaborative research. Through an exercise of memory, imagination and investigation, we created a radio fiction series together with a social movement that fights for the right to decent housing: Stop Desahucios Granada 15M. Starting from the materiality of one of the scripts that form part of our series, a radio soap opera, we want to show how we jointly wrote the six episodes of the series by constructing first the plots and characters, and after the dialogues. Secondly, we'll reflect on the performative aspects of the production process, in which we transgressed the scripts. Thirdly, we will address two 'mutations' that the collaborative framework of our fiction-based research had generated in our way of doing and communicate ethnography. And finally, we'll explain the reasons why we consider the writing of the scripts as a central element of our collaborative ethnography.

KEYWORDS

Collaborative ethnography, radio fiction, writing, fieldwork, representation.

1. INTRODUCCIÓN

ESCENA 3: Reunión
de vecin@s

(PERSONAJES: EMILIO, JAVIER, SILVIA, PURI, ALICIA,
ROSARIO)

SONIDO: Murmullo de gente

SONIDO: Pasos subiendo las escaleras

EMILIO: (VOZ LEJANA)

¿Pero qué pasa aquí?, ¿se empieza o qué? Que tengo
muchas cosas que hacer para estar aquí perdiendo el

tiempo.

JAVIER:

Que sí, que sí, que ya estamos. Como ya sabéis, hay un único punto del orden del día en la reunión, que es el tema del ascensor. La situación es bien sencilla: el ascensor no funciona y no hay forma de hablar con el nuevo administrador.

EMILIO:

¿Y entonces tú para qué sirves?

PURI:

Bueno, bueno, un poco de calma. Ha venido conmigo Alicia, que es abogada, a ver si nos puede echar una mano.

EMILIO:

¿Una mano con qué? Porque si empiezo a hablar de cómo está el edificio, es que no paro.

SILVIA:

A mi lo del chorro de gente desconocida entrando y saliendo a todas horas del bloque no me gusta nada.

EMILIO:

Sí, lo del ruido es insoportable. Sobre todo con las maletitas y las fiestitas cada día.

JAVIER:

Eso ya lo hemos hablado muchas veces y por ahora no hay solución. Los propietarios no dan respuesta.

SILVIA:

Pero es que con el tema de las drogas igual se puede presionar. ¿No notáis como huele el edificio? Es insoportable. Me apesta toda la ropa.

EMILIO:

Bueno que si hablamos de olores... Mi rellano huele a especias rancias todo el día. A ver quien se come luego esos guisos.

ROSARIO:

Por favor, un poquito de respeto. Que yo no he faltado a nadie.

PURI:

Calma, calma. No empecemos con el temita, don

Emilio.

JAVIER:

Bueno, volvamos al tema del ascensor.

SILVIA:

¿Y si cambiamos el ascensor? Es normal que lo paralícen si no cumplimos la normativa.

JAVIER:

Pero ¿qué estás diciendo cariño?, ¿tú sabes el dineral que cuesta pagar un ascensor nuevo?

EMILIO:

Y con la de morosos que tenemos, lo que nos faltaba.

ROSARIO:

Yo ahora mismo no puedo asumir un pago tan grande...

PURI:

Y ya sabemos lo que cuesta contactar con los de los pisos turísticos.

JAVIER:

Y el que está enfrente nuestra lleva 10 años vacío.

SILVIA:

Sí sí, vacío. Pregúntale a Puri y a la abogada...

JAVIER:

Pero ¿de qué hablas Silvia?

SILVIA:

Que nos cuenten ellas lo del piso vacío.

EMILIO:

Pero ¿de qué narices estáis hablando? Puri, ¿qué está pasando?

PURI:

No sé de lo que está hablando.

SILVIA:

¿Qué no sabes? ¿Pero si os acabo de escuchar a ti y a la abogada hablando con una ocupa que ha entrado en el segundo?

Emilio, Puri, Javier, Silvia... entre otros personajes nos presentan algunos de los conflictos de la cotidianeidad. Precariedad laboral, racismo, relaciones con el vecindario o dificultad en el acceso a la vivienda. El fragmento del guion presentado forma parte de un producto radiofónico de ficción, construido de forma colectiva, a partir de las voces de 13 personas ubicadas en un barrio popular de la ciudad de Granada. Cuando comienzas la tarea de construir un producto de ficción sonoro el primer paso ha de ser crear una historia. Godínez cuenta que para encontrar el eje de tu historia es recomendable pensar en un problema o un conflicto atractivo donde se pongan en juego, como en nuestra propia vida, "lo

que queremos, lo que debemos y lo que podemos” (2011: 95). Nuestra historia, titulada *Ya no estás sola*, es una radionovela protagonizada por las/os vecinas/os de un antiguo edificio que se verá afectado por las triquiñuelas del mercado inmobiliario, haciendo que las vidas de las protagonistas se entrelacen mucho más allá de la sosegada convivencia vecinal.

Como parte de un proyecto de investigación I+D+i, en 2015 comenzamos una co-investigación junto al colectivo Stop Desahucios Granada 15M (SD-G15M), un movimiento que lucha por el derecho a una vivienda digna. Uno de los objetivos del proyecto era la experimentación metodológica a partir de herramientas de investigación etnográficas colaborativas. Existen diferentes genealogías que sitúan el origen de la etnografía colaborativa en diversos contextos (Lassiter 2005; Leyva y Speed 2008; Álvarez y Sebastiani 2020), pero casi todas comparten en cierto grado las influencias de la investigación-acción (Fals Borda 1986; Freire 1970; Stavenhagen 1971; Villasante 2007). Son numerosos los trabajos que han puesto a debate la relación sujeto-sujeto en las ciencias sociales, y precisamente para Ribeiro y Escobar (2009), las transformaciones más importantes de la antropología social en el siglo XX se debieron a los cambios acontecidos cuando se comenzó a pensar e investigar en términos de relaciones sujetos-sujetos¹.

En nuestro caso, podemos señalar que desde hace tiempo nos interpela la necesidad de repensar de qué modo se puede construir sentido de forma colectiva, y para qué, para quién y junto a quién investigamos. A lo largo de este proyecto la dimensión conversacional fue nuestro punto de partida para intentar potenciar la grupalidad, lo dialógico y el intercambio no jerarquizado de saberes. La colaboración es una condición prácticamente consustancial al quehacer etnográfico y desde su origen la etnografía, entendida como enfoque, método y texto (Guber 2011), trabaja junto a otras personas, se aproxima a sus formas de producción de sentido. Sin embargo, las formas de compartir, implicarse y participar (dicho hacer etnográfico) no siempre han otorgado el mismo lugar-poder de enunciación a los sujetos junto con los que se ha trabajado, o se ha escuchado sus propuestas, proponiendo técnicas y herramientas de investigación que se adaptasen a los intereses e inquietudes de las comunidades, derivando en un proceso de co-investigación (Lassiter 2005, 2008; Rappaport 2007, 2008) o de etnografías en co-labor (Leyva 2010; Leyva y Speed 2008).

El proyecto en el que se inscribe esta experiencia estaba constituido por cuatro estudios de caso, uno de ellos en Granada. En 2016 activamos unos dispositivos de escucha, materializados en unos “grupos de debate” para conversar-investigar con personas vinculadas a SDG15M sobre sus experiencias vividas y

¹ Desde nuestra experiencia, entendemos que con la investigación colaborativa por una parte podemos participar e intervenir en los debates epistémicos y metodológicos en el interior de las ciencias sociales sobre las formas de producir conocimiento, al indagar sobre otras formas posibles de investigar. Y al mismo tiempo, por medio de la ficción radiofónica, se realizan productos que son relevantes y valorados por el grupo junto al cual venimos co-investigando (SDG15M).

aproximarnos a los relatos producidos sobre el colectivo. Los grupos de debate (Álvarez y Olmos 2020), a diferencia de los grupos de discusión y los grupos focales, no perseguían realizar un análisis posterior del contenido de los discursos del grupo por parte de las personas investigadoras. Inspirados en los grupos de auto-diagnóstico feministas (Malo 2004) y en las experiencias del socioanálisis narrativo (Curcio, Prette y Valentino 2021), tenían el objetivo de construir de forma colectiva la propia investigación. Las dimensiones de comunicar y participar vertebraron muchas de las propuestas que emergieron. A partir de las necesidades evidenciadas en dicho proceso, desde junio de 2018 comenzamos a trabajar en una radionovela, un proceso y un producto que ha desbordado los límites y las fronteras de la etnografía tradicional (algo que retomaremos en las siguientes páginas). Este producto creativo de ficción que ha incorporado la memoria, la investigación y la imaginación (Bruce 2003), se ha revelado muy eficaz a la hora de transformar las experiencias propias en una trama narrativa construida en común. Una historia ficcionada que, partiendo del “yo”, ha devenido en un relato colectivo que se ha ido tejiendo a partir de las experiencias vivenciales de cada persona. La radionovela está siendo un producto que nos permite abordar de manera directa los ejes de comunicar y participar tanto a nivel intra-grupal, como hacia el exterior. Además pensamos que podrá conectar, a partir de la ficción, las experiencias de las personas afectadas con los/as radioyentes.

2. EL PROCESO DE ESCRITURA DEL GUION RADIOFÓNICO: TRAMAS, PERSONAJES Y DIÁLOGOS

Mediante un ejercicio de retrospectiva, y ayudándonos de la materialidad del guion de una de las escenas de la radionovela, vamos a explicar el proceso de creación que hemos desplegado. De forma esquemática el guion representa la hoja de ruta, una guía que nos aporta información sobre la radionovela. Así mismo, es un relato que nos orienta sobre qué, dónde y cómo transcurre nuestra historia. Como se puede leer en el extracto de guion presentado, este está compuesto por personajes, acotaciones y diálogos. Su construcción se realiza a través de tres fases. La primera de ellas corresponde a la “escaleta” de guion: la construcción de una lista con las secuencias que van a componer cada una de las escenas (sin dejar de pensar en cómo se va a escuchar y qué recursos vamos a necesitar). La segunda corresponde a la lluvia de ideas: escribir el guion de cada escena, siguiendo la escaleta a través de un ejercicio empático con los personajes. Es decir, tratar de vivir lo que el personaje está viviendo, ponerse en la piel del otro/a. Todo ello teniendo un ojo puesto en el desarrollo narrativo del episodio y de la temporada completa, y otro en el contenido que se quiere transmitir. Por último, la tercera fase consiste en releer lo escrito, debatirlo conjuntamente y modificarlo.

La tarea imaginativa que ha dado lugar al extracto de guion comenzó el 18 de junio de 2018 en el marco del taller *Modos de contarnos. Capacitación en narrativa comunitaria para la investigación colaborativa y los movimientos so-*

*ciales: entre radionovela, podcasting y ficción televisiva*². Desde el septiembre siguiente y hasta el corte imprevisto dictado por la pandemia de COVID-19 en la primavera de 2020, nos hemos reunido semanalmente un grupo de 13 personas –tres investigadoras de la universidad y diez compañeros/as de SDG15M– para elaborar y poner en escena la historia de los personajes de la radionovela. En las reuniones, realizadas en el local de La Ribera³, hemos intentado contestar a la pregunta: ¿qué temas queremos abordar en la escena? A través de un ejercicio de reflexión y escucha colectiva, analizamos: ¿cómo se convoca la reunión de vecinos/as?, ¿dónde se realiza la reunión?, ¿quién acude a la reunión?, ¿cómo visibilizamos los conflictos? ¿qué papel desempeña cada vecino/a en la reunión?, ¿qué decisión toman respecto a la ruptura del ascensor?, ¿qué pasa cuando se enteran de que han ocupado una vivienda del edificio?

Una vez consensuadas las respuestas, elaboramos una lista de acciones y secuencias que van a componer la escena. Algunas de ellas han sido: Javier informa de que el ascensor está roto, conflicto entre los/as vecinos/as porque el ascensor está roto y el administrado está desaparecido, Silvia destapa que alguien ha ocupado una vivienda en el edificio... A continuación, pasamos a la cuestión de la oralidad: ¿cómo comunica Javier que el ascensor está roto? Debemos meternos en la piel de Javier, presidente de la comunidad, e imaginar de qué forma se dirigiría a sus vecinos/as para notificarles esta cuestión. Y no sólo eso, sino también imaginar la reacción de cada uno de los/as vecinos/as ante tal noticia. Esto dará lugar a uno de los elementos del guion: los diálogos.

Mediante un lenguaje sencillo, pensando en su formato radiofónico, hemos ido recreando diálogos como si la situación hubiera existido en la realidad. Para esta tarea otro elemento esencial lo ha constituido la figura de las acotaciones. Se trata de sonidos y cambios en las tonalidades de la voz que nos han ayudado a generar atmósferas y climas para evocar imágenes desde el sonido; los sonidos “son los que se agregan adrede para ilustrar, enfatizar, generar clima o un escenario” (Godínez 2011: 21). Son los elementos que nos dan información sobre dónde se está produciendo la escena y quienes están en ella. Aclaraciones como: “murmullo de gente” o “pasos subiendo las escaleras” nos han permitido establecer e imaginar el espacio-tiempo de nuestra historia. Pensar la escena en términos sonoros, en un contexto-tradición hegemonícamente visual, nos ha supuesto un importante esfuerzo narrativo. Como señala Soengas (2005), la falta de referencia visual en la narrativa radiofónica hace que debamos prestar especial atención tanto a la construcción de personajes como a las apreciaciones espacio-temporales que tienen lugar en las diversas escenas.

Durante el citado taller aprendimos que para poder crear la historia teníamos que combinar dos elementos: emoción y fidelidad. En primer lugar, necesitábamos construir un relato que afectara a la persona oyente, porque solo así

² Curso impartido por Ángel Luis Lara junto a otros/as compañeros/as del equipo de Nueva York.

³ El Local de la Ribera es un espacio asociativo ubicado en el barrio del Zaidín (Granada) <https://colectivolaribera.es/tag/local-de-la-ribera/>

conseguiríamos crear vínculo con ella. Como señala McKee, "todo guion es ante todo y siempre la experiencia de una emoción estética, el encuentro simultáneo del pensamiento y el sentimiento" (2002: 86). Ahí es donde estaba nuestro reto: provocar un cambio emocional en aquel que escuchara la historia, pues sabíamos que esa emoción podía despertar reflexión. Lejos de tener exclusivamente una finalidad de entretenimiento, es precisamente en lo emocional y en lo estético donde se encuentra el sentido político y de investigación de todo el proceso: con-mover para transmitir a quien no ha vivido experiencias similares; con-mover para llegar a una audiencia desentendida de la problemática de los desahucios más allá de los estereotipos mediáticos.

En segundo lugar, la radionovela tenía que seguir los patrones de la fidelidad a través de los diferentes episodios. Esto significa no traicionar al mundo que se crea. La historia, a través de las diversas tramas, debía seguir un hilo argumental coherente. Si bien, podíamos introducir cambios de ritmo, momentos inesperados, la narración ha mantenido siempre su ecosistema.

Siguiendo con los elementos del guion, a continuación nos detendremos en las tramas, el conjunto de acontecimientos que interrelacionados entre sí otorgan la forma y el diseño de una narración. La trama principal es la amenaza de desahucio de todas las personas que viven en el edificio, y las tramas secundarias van surgiendo y entrelazándose con la principal a lo largo de los diferentes episodios. En el breve fragmento que presentamos al comienzo de este artículo aparecen elementos relacionados con las diversas tramas y subtramas de la radionovela: los pisos turísticos en el edificio, la mala relación entre los/as vecinos/as y la ocupación de uno de los pisos. A partir de aquí, debemos tomar decisiones en cuanto a qué tramas incluir, qué tramas excluir, qué poner antes y qué poner después. Los acuerdos tomados en nuestro grupo, en relación a qué contamos y qué no, se han movido entre el juego de la realidad y la verosimilitud. (Que existan pisos turísticos en tu edificio, o que los trabajos precarios no permitan pagar las cuotas de la comunidad, tan solo por nombrar algunos ejemplos en relación a la realidad y la verosimilitud, son hechos cotidianos para un gran número de personas).

Sin duda, uno de los elementos centrales de la historia la han constituido nuestros personajes. Estos, en muchos momentos "pueden ser más 'reales' que la propia gente, ese mundo ficticio es más profundo que el verdadero" (McKee 2002: 23). Crear cada uno de los personajes, y las relaciones que mantienen entre ellos, es un ejercicio de imaginación creativa. Pero, al mismo tiempo, refleja y expresa situaciones y problemáticas reales con las que algunos miembros del grupo nos hemos encontrado en SDG15M. Reformularlas y condensarlas en un personaje ficticio y coherente con nuestro ecosistema narrativo, es otra manera de entenderlas y reflexionar sobre dichas situaciones. Un buen ejemplo es uno de los personajes que aparece en el fragmento, Emilio⁴:

"Don Emilio es un señor mayor de carácter agrio y costumbres fijas. Es de

⁴ Descripción que elaboramos antes de empezar a escribir los guiones en el curso ya mencionado.

las Alpujarras y vive en Granada desde la adolescencia. Cuando logró irse del pueblo estaba seguro que su vida empezaba de nuevo: se habían acabado las faenas del campo, que ni te quitan el hambre y ni te hacen rico. En Granada, creía, que un muchacho de ingenio como él haría fortuna en poco tiempo. Pero la realidad fue más dura: después de algunos años de trabajos precarios, consiguió finalmente algo estable en un secadero. Para entonces, ya no tenía grandes esperanzas de ascensión social. Trabajaba lo correcto, con seriedad, pero sin celo. Consiguió un pisito ni bueno ni malo en un edificio de la calle XXX, el mismo donde vive todavía. Al llegar a la capital, se había imaginado felizmente casado con una guapa muchacha de ciudad y padre de varias criaturas. Sin embargo, nada más entrar por primera vez en el Bar -Río de su edificio, el amor le jugó una mala pasada: se cruzó en su vida Pascuala, dueña del bar. Un amor imposible, secreto al comienzo por necesidad y después ya por rutina. El ritmo del secadero acabó por ser el de su vida, y cuándo, después de 30 años, se jubiló, se encontró otra vez perdido en un mundo demasiado moderno para él. Aunque por entonces Pascuala se había quedado viuda, él se dio cuenta de que ya no tenía coraje de intentar inventarse otra vida. Solo le queda la rutina: levantarse, desayunar a las 9:00 en el Bar -Río, quejarse de lo inmoral que es la vida de hoy. Almorzar, después la siesta, un paseíto y otra vez al bar: una copa de vino y una cenita ligera, a las 20:00 en punto. Y de paso quejarse otra vez, con quién fuera, de los malos que son los tiempos modernos y lo bien que se estaba antes”.

A través de una lluvia de ideas fuimos señalando aspectos de la identidad de don Emilio para posteriormente pasar a desarrollar su vida, su personalidad y sus conflictos morales. McKee señala que los personajes debemos pensarlos como personas, construir en torno a ellos “una enciclopedia de posibilidades” (2002: 30) para posteriormente plasmar en el guion una muestra, un momento determinado de sus vidas. La tarea de creación de personajes tiene que ser detallada y precisa: ¿quiénes son?, ¿qué desean?, ¿por qué lo desean?, ¿qué hacen para conseguirlo?, ¿cuáles son las consecuencias? El ejercicio creativo de inventar un personaje consiste en responder a esas preguntas y darles forma de narración. La importancia de esta primera tarea imaginativa tiene que ver con el hecho de que los personajes y sus decisiones conformarán el conjunto de acontecimientos de nuestra historia. El detallar el carácter de Emilio de forma tan minuciosa nos ha permitido no solo “habitar su mundo, es decir, salir de nosotras para colocarnos en otra posición” (Lara 2020: 221), sino también conocer de qué modo se comportaría ante los diversos sucesos de la historia. Por medio de la ficción, y tratando de poner en el centro los conflictos en torno al acceso de la vivienda, Emilio nos ha ayudado a contar qué pasa cuando tienes un contrato de renta antigua en tu vivienda y los nuevos propietarios del edificio te fuerzan a abandonarla. Sin querer recurrir a la representación de las vidas de las personas de nuestro grupo –muchas de ellas atravesadas por conflictos similares– hemos recurrido a la ficcionalización como ejercicio de politización de nuestras vidas. La identidad de nuestros personajes no está asociada a ninguna persona del grupo, sino que es fruto de un relato compartido imaginado, debatido y presentado en común. Emi-

lio podría ser cualquiera de nosotras/os, a la vez que no es ninguna/o de nosotras/os, pero así es como lo imaginamos entre todas/todos.

3. MÁS ALLÁ DEL GUIÓN ESCRITO. SOBRE EL CARÁCTER PERFORMATIVO DE LA RADIONOVELA

Inspirados en un horizonte multi-sensorial, performativo y más creativo que descriptivo (Dattatreyan y Marrero-Guillamón 2019), hemos encontrado en la radionovela las potencialidades que se adaptan y se acomodan al grupo con el que veníamos colaborando.

El discurso radiofónico está marcado por las peculiaridades narrativas que determina el propio soporte. Podemos distinguir, como señala Soengas, "la narración improvisada y la narración que corresponde a la lectura o interpretación de un texto" (2005: 101). En nuestro caso, nos situamos en la segunda opción: interpretar un guion escrito. Desde el comienzo, consensuamos que no queríamos utilizar la herramienta de un/a narrador/a, es decir, que todo el contenido apareciera a través de los diálogos de nuestros personajes; una elección que sin duda ha complejizado aún más no sólo la escritura del guion, sino también la propia interpretación. No queríamos relatar hechos sino recrear situaciones y personajes que nos ayudaran a despertar emociones en los/as radioyentes. Interpretar un relato ficticio no es simplemente ofrecer un retrato descriptivo, sino que "es necesario transmitir a través de la voz las sensaciones que definen las características de los elementos que forman el entorno en el que se encuentran los actores" (Soengas 2005: 105).

Para explicar mejor de qué modo desarrollamos la grabación-interpretación, volveremos al extracto de guion del comienzo. La reunión de vecinos/as pertenece a uno de los primeros episodios y era la primera escena que grabábamos con tanta variabilidad de personajes. Si bien los seis aportaban riqueza y velocidad a la escena, también aumentaban su complejidad. Pensando en aquellas personas que nos escucharían, debíamos situar muy bien a cada uno mostrando no sólo sus características propias, sino también las complicidades y fricciones que había entre ellos. Mientras que en televisión –gracias al apoyo de la imagen– estas cuestiones las podemos resolver mediante la expresión corporal, en la radio debemos buscar otras estrategias narrativas, como puede ser la versatilidad de la voz. Para facilitar esta dimensión interpretativa, decidimos recrear una asamblea de vecinos/as en el local de La Ribera disponiendo las sillas en círculo. Tras varias pruebas de ensayo, conseguimos meternos en el papel de nuestros personajes, interiorizando las características estéticas y psicológicas de quien interpretábamos. Para interpretar a Rosario, una mujer colombiana que había llegado a España con su familia y vivía en una situación socioeconómica muy precaria, era más fácil sentirse atacada cuando Emilio le decía mirándola a la cara comentarios racistas. O para Javier, por ejemplo, era más sencillo meterse en la piel del presidente de la comunidad si nos tenía a todos/as delante, chismorreando mientras él intentaba dinamizar la reunión.

En nuestro caso, hemos conseguido transgredir la falta de experiencia interpretativa—casi siempre— a través de la escenificación de cada diálogo por medio de la performance. El uso de la performance como una de las herramientas de nuestro trabajo no ha estado inscrita en la corriente de la etnografía performativa, entendida como “la representación dramatizada de notas derivadas de la etnografía” (Alexander 2013: 94). Más bien la performance ha emergido como un instrumento que nos ha permitido la transmisión de las emociones y matices que componen el relato de cada escena. El acto performativo ha sido en sí mismo parte del proceso investigador. En muchos momentos en la reunión de vecinos/as llegamos a levantar la mirada del papel (guion) para mirar a los/as compañeros/as que teníamos a nuestro alrededor, siendo capaces en algunos instantes, de abandonar el texto y darle un sentido narrativo que ampliaba la posibilidad de improvisación.

La actuación se ha convertido en una práctica que ha dado centralidad al cuerpo. Como señala Alexander (2013), la actuación ha funcionado como proceso y como producto: ha sido una representación del conocimiento producido a la vez que un método para involucrar y afectar a las personas que nos escuchan. Este carácter encarnado del proceso interpretativo pone en conexión la práctica investigadora colaborativa, en la cual se inscribe nuestra propuesta, con la práctica de lucha política que lleva a cabo día a día el colectivo SDG15M. La etnografía colaborativa, retomando los aportes de las etnografías feministas, parte de la necesidad de construir conocimiento de forma compartida a través de una disposición corporizada. Como señalan Arribas, Dietz y Álvarez Veinguer, lo colaborativo “demanda de parte de los investigadores/as una disposición particular, cierta manera de poner el cuerpo, de estar en (y dejarse afectar por) el trabajo de campo” (2020: 37). Si giramos nuestra mirada al colectivo SDG15M —y otros grupos de lucha por la vivienda— encontramos resonancia con la centralidad del cuerpo. Stop Desahucios pone el cuerpo —colectivo, individual— en el centro de la lucha de sus reivindicaciones. Unos cuerpos que se hacen presentes, por ejemplo, en el acto que realiza el grupo personándose cada semana frente a las entidades financieras que no quieren negociar con las familias afectadas por procesos de impago de sus viviendas. En palabras de Sala, “la importancia del papel del cuerpo —el llamado ‘territorio del cuerpo’— y de la imagen de esos cuerpos es vital para pasar de tratar, en este caso, los desahucios como drama personal a pasar a visibilizarlos como un problema social y colectivo” (2018: 132).

En este sentido poner nuestro cuerpo —nuestra voz— a disposición de las exigencias dramáticas y narrativas de la radionovela es otra manera de reflexionar y entender la lucha por el derecho a una vivienda digna que lleva adelante SDG15M.

4. MUTACIONES EN LAS FORMAS DE HACER INVESTIGACIÓN

A lo largo de la experiencia de recurrir a la ficción radiofónica hemos tratado de superar y trascender las fronteras entre sujeto-objeto de investigación (bási-

camente recurriendo a la dimisión grupal y colectiva en la forma de producir conocimiento), nos hemos propuesto superar la estricta separación entre escritura y performatividad, al sumergirnos en un proceso y un producto que ha tratado de compaginar la dimensión textual y performativa de manera simultánea. Asimismo, hemos aceptado el desafío de pensar la etnografía como un ecosistema mediático que va "más allá de los productos finitos y cosificados del trabajo de campo o de laboratorio: un artículo, un libro, un documental etnográfico, un ensayo fotográfico" (Collins, Durrington y Gill 2017). Finalmente, hemos intentado superar la frontera entre investigación e intervención.

En un reciente artículo, Stoller (2021) nos invita a pensar en la etnografía artística como una forma de conectar al público con los acontecimientos del mundo contemporáneo. Una de las evidentes tensiones que este autor nos plantea abordar, en cuanto al alcance de la escritura etnográfica, es la cuestión de la representación. Lamentablemente la gran mayoría de los textos académicos, a consecuencia de sus formatos más habituales y frecuentes, no consiguen conectar con un gran número de lectores/as, mientras que "hacer una etnografía artística tiene el potencial de difundir por todas partes importantes y cuidadosamente elaboradas perspectivas antropológicas" (Stoller 2021: 25-26).

El debate sobre la representación en antropología social no es nuevo, y desde los años 70 y 80 hasta hoy, se viene abordando en el conjunto de la disciplina (Rabinow 1977; Marcus y Clifford 1986; Van Maanen 1995; Behar 1996; Street 2003). Pero también se ha vuelto central para tradiciones de investigación que, más que en cuestiones académicas, se enfocan directamente en la resolución de problemas comunitarios y sociales, como por ejemplo en las IAP (Fals-Borda y Rahman 1991; Thiollent 2003), en las diferentes formas de investigación militante (Hale 2008), en las propuestas decoloniales y de las epistemologías del Sur (Oslender 2013) y de las metodologías feministas (Behar 1993; Mohanty 2003). La cuestión de la representación se ha abordado en algunos casos para buscar una mayor polifonía de voces en los trabajos, en otros para intentar lograr cierta horizontalidad, y en otros momentos para superar la monumentalización de la persona investigadora y apostar por una ecología de saberes (Santos 2010)⁵.

A partir de la forma en que venimos entendiendo la etnografía colaborativa, investigar no implica un ejercicio teórico de preguntar(se) sobre la realidad social en base a inquietudes intelectuales que interpelan a la comunidad científica, sino que se trata de una práctica colectiva de indagación-intervención-transformación junto a las personas que participan en el proceso. En este sentido, nuestra propuesta no debería vincularse de un modo estricto con las etnografías experimentales de la antropología posmoderna que han cuestionado la autoridad

⁵ Para las Epistemológicas del Sur, con la propuesta de la ecología de los saberes, se cuestiona la centralidad del saber científico como única forma de producir conocimiento. Se enfatiza un diálogo que incorpora saberes diversos (que emanen desde el ámbito académico pero también desde otros espacios y contextos, así como cosmovisiones). En dicha propuesta la centralidad ya no radica en la figura de una persona investigadora portadora de saber, y se descentra su papel al ponerlo en conversación con otros saberes y hacerlos. De ahí la idea de la desmonumentalización del papel de la persona investigadora.

del etnógrafo, colocando en el punto principal del debate mayoritariamente la escritura etnográfica (Rappaport 2007). Más bien nuestra propuesta se vincula con la etnografía colaborativa, entendida como un proceso de co-labor que, en este caso concreto, inspirada en el socioanálisis narrativo (Curcio, Prette y Valentino 2017: 239), ha situado en el centro la narración en grupo⁶.

En este apartado queremos detenernos en dos mutaciones por las que ha atravesado nuestro proceso en relación a la etnografía de corte más tradicional. En primer lugar, pasar de ser una persona investigadora que hace trabajo de campo, a hacer campo de forma colectiva; y en segundo lugar, transitar del ejercicio de representar, como etnógrafos/os, a la cultura de otras personas, a presentarse colectivamente⁷.

4.1. De etnógrafos/os en el campo a hacer campo colectivamente

El breve fragmento de guion con el que comenzamos este artículo muestra una escena donde aparecen seis personajes: Emilio, Javier, Puri, Silvia, Alicia y Rosario. Es una escena que describe un diálogo tenso, fugaz, con relaciones poco afectuosas y escasos cuidados. A diferencia de un fragmento etnográfico tradicional, aquí no hay un/a narrador/a-investigador/a que habla en tercera persona –o, en el mejor escenario, en primera persona– tratando de explicar, traducir, interpretar lo que acontece en dicho contexto. Aunque Tedlock (1991), hace cuarenta años, haya propuesto la forma dialógica como una manera de romper el punto de vista único del etnógrafo/a, esta forma no ha entrado en el canon de la escritura antropológica. En esta concepción, el diálogo solo entra como elemento de refuerzo y expediente retórico, utilizado para legitimar la autoridad de quien escribe a través de breves extractos de transcripciones de entrevistas.

Desde los años 50 del siglo pasado podemos sintetizar que uno de los objetivos del trabajo etnográfico se ha basado en justificar, demostrar y convencer a la comunidad científica de la ya legendaria enunciación "yo estuve allí". Díaz de Rada (2014) llega a afirmar que esta enunciación resume el punto de vista desde el cual se escribieron buena parte de las etnografías clásicas. El/a antropólogo/a

⁶ La antropología posmoderna ha realizado aportaciones cruciales para los debates de la disciplina, aportaciones desde un posicionamiento crítico que ha cuestionado las formas tradicionales de hacer, donde precisamente la cuestión del papel del autor, (principalmente) en relación al proceso de escritura (pero no solo) han sido centrales. Sin embargo, tal como venimos entendiendo la etnografía colaborativa (Álvarez Veinguer, Arribas y Dietz 2020) nos interesa repensar e incidir no solamente sobre el papel de autoridad de la persona investigadora en lo relativo a la escritura, sino en todo el proceso de investigación, desde el diseño de investigación, la formulación de las objetivos y los interrogantes, la realización del trabajo de campo, el análisis del material producido, así como la escritura final.

⁷ En estas páginas no queremos rechazar o invalidar las formas tradicionales de realizar etnografía "per se" sino conversar con algunas de sus prácticas en torno a las formas de producir conocimiento. Entendemos que no todo proceso de investigación debe ser colaborativo de forma automática, pero en el caso de desplegar un proceso colaborativo, las características del mismo, dependerán de lo que se adapte mejor y responda a las demandas y características del grupo.

va al campo, mira y escucha lo que hace la gente, y generalmente indaga sobre las pautas culturales de dichos grupos o comunidades. De forma muy esquemática, la persona investigadora escucha y observa las vivencias de las personas que se dispone a investigar, para después construir un relato sobre las reglas y prácticas culturales de dichos lugares. De un modo testimonial, se construía un relato que permitía justificar, ante posibles miradas expectantes y con frecuencia escépticas (ante la científicidad de lo presentado), la veracidad de esa descripción de "estar en el campo" por parte de la persona investigadora. El foco de interés ha estado durante mucho tiempo situado en los cambios, inquietudes, percepciones, preocupaciones de lo que se ha entendido era el protagonista del proceso: el/la investigador/a. Nuestro giro ha sido precisamente "descentrar" la figura de la persona investigadora (sin negar su presencia o invisibilizarla) tratando de colocar en el centro de la atención al grupo.

Es difícil concebir la etnografía sin que intervenga algún tipo de colaboración. Pero, como hemos señalado en otros sitios, existen múltiples formas de entender qué es la colaboración (Dietz y Álvarez 2014) y la antropología también es una disciplina que tiene una larga historia de individualismo (Rabinow 2009). En nuestra experiencia, nos ocupaba en todo momento el horizonte de "cómo hacer campo colectivamente" junto a las personas que estábamos trabajando. El socioanálisis narrativo nos ha servido como inspiración en nuestra aventura porque "lo que califica y distingue al socioanálisis narrativo de otras maneras de conocer, narrar e intervenir en el sector social es su recurso a la narración de grupo como analizador fundamental" (Curcio, Prette y Valentino 2017: 231). Tal como apunta Villasante (2006), la prioridad es focalizar la atención en los analizadores situacionales e instituyentes, el interés no radica en el analista o académico, sino precisamente en las situaciones. Entendemos que en todo momento, la "situación es soberana" (Santucho 2011) y es la que nos puede permitir desbordar los límites de lo predecible y esperado (establecido por técnicas predeterminadas y fijadas a priori por parte de la persona investigadora), para poder dar respuesta a las necesidades del grupo de formas más creativas. En la gran mayoría de las técnicas que se despliegan en los trabajos etnográficos, las personas de forma individual, a partir de un trabajo guiado y dirigido (en mayor o menor medida) por parte de la persona investigadora, se enfrenta a sus recuerdos, producen relatos de sus experiencias vividas.

"En las historias autobiográficas, al igual que en los testimonios o en la escritura de un diario, la persona está sola con sus pensamientos, con sus recuerdos. En las entrevistas (independientemente de si están más o menos dirigidas), el entrevistado se mueve por las pistas trazadas por el entrevistador, que de alguna manera, la orienta" (Curcio, Prette y Valentino 2017: 239).

En la experiencia descrita nos interesaba desplegar un dispositivo de investigación que pudiera trabajar a partir del relato colectivo para fugarnos de la enunciación "yo estuve allí" y tratar de operar en un "hacer colectivo" donde

el foco transitara de la persona investigadora (centro de la enunciación) a las situaciones grupales.

En el trabajo de la radionovela, a diferencia de la propuesta de Smith et al. (2016), hemos querido alejarnos de la tarea de producir una representación creativa de no ficción a partir de los datos etnográficos. En nuestro caso, la radionovela nos permitió indagar sobre otras formas posibles de comunicar, apostando por la construcción de un relato colectivo partiendo de las experiencias personales y la posibilidad de pensar(se) desde los/as otros/as. Precisamente, el ejercicio colectivo de hurgar, recordar, e imaginar –a partir de nuestras vivencias en primera persona– para después narrar de forma colectiva (en nuestro caso recurriendo a la ficción) activa procesos colectivos inesperados e impredecibles. Muchas veces las historias compartidas han funcionado como “efecto llamada”, dando lugar a otras historias que por algún motivo no se quiere o se puede compartir de forma individual (Curcio, Prette y Valentino 2017: 239). También las historias individuales han servido como punto de partida para construir una historia compartida de ficción que, aunque no responde a vivencias directas de primera persona, recoge las preocupaciones, deseos, inquietudes, motivaciones que han emergido en las múltiples reuniones realizadas. Son precisamente (como hemos mencionado con anterioridad) las oscilaciones entre memoria, investigación e imaginación (Bruce 2003) las que han ido articulando todo el proceso. Las historias imaginadas presentan la posibilidad de “camuflarse” en su parte imaginada, diluir en el grupo el sufrimiento individual para tomar cuerpo colectivo, también pueden revelarse como historias emblemáticas cuando la gente las reconoce como “propias”, a consecuencia de la dimensión simbólica y del imaginario desplegado (Curcio, Prette y Valentino 2017: 239). Profundizar en las experiencias personales en las sesiones grupales al construir las tramas, los personajes y los guiones ha supuesto en muchos casos remover experiencias y compartirlas con el grupo, para después adaptarlas de forma colectiva en un ejercicio en sí mismo analítico, que recolocaba el protagonismo en la situación, al desplegar otro escenario de lo posible y construir otras maneras de contar(nos) y hablar(nos)

4.2. De etnógrafas/os que representan a un colectivo que se presenta

Ya no estás sola es una de las frases que se comparten en las asambleas de SDG15M a los/as compañeros/as que se atreven a hacer pública su situación cuando superan el miedo de socializar y compartir su dolor. Frente al imaginario reiterado en tantos contextos mediáticos que les hicieron interiorizar que su situación era un problema privado e individual (“fruto de equivocadas decisiones”), en las asambleas, en las acciones y en el día a día del movimiento, de las primeras cosas que se aprenden e interiorizan es que el problema de la vivienda es una cuestión social y colectiva. De aquí surge la decisión de utilizar esta expresión como título de nuestra radionovela. Ante un problema de vivienda sentido y representado como individual, una respuesta presentada en colectivo.

De un modo similar (pero sin lugar a dudas con sus correspondientes y marcadas diferencias), frente a una investigación basada en una centralidad de la persona investigadora (Santos 2019), buscamos sumergirnos en prácticas grupales y colectivas. Desde los años 80, las diferentes formas de representación han estado en el centro del debate en las ciencias sociales, especialmente en el contexto de las propuestas posmodernas que han enfatizado los límites del positivismo (Martos y Devís 2014) y la denominada “crisis de la representación”. Históricamente, la antropología social ha considerado que el objetivo de la disciplina era producir una representación cultural (tal como hemos mencionado en páginas anteriores) de los significados que producen las comunidades a partir del punto de vista y percepción de la persona investigadora. En numerosas ocasiones, la preocupación por la representación de la realidad, vinculada directamente con la verdad, ha figurado como el principal objetivo del conocimiento para las epistemologías del Norte (Santos 2019: 229). A pesar de que se fue abandonando desde la disciplina antropológica el interés por la verdad, y se fue sumergiendo en un prisma interpretativo de la realidad al sentirse más identificados/as con las dimensiones interpretativas y simbólicas circunscritas a las condiciones culturales de cada contexto, el poder hablar por otros/as –representar a otros/as– ha continuado recayendo principalmente en la autoridad de la persona investigadora. Amparada en las concepciones cartesianas del proyecto de la modernidad, la racionalidad y el saber experto (frente al denominado sentido común o las emociones, tan solo por nombrar algunas de las categorizaciones dicotómicas) se situaban en la persona autorizada para producir representaciones culturales de la otredad.

Partiendo de la premisa de que el proceso de investigación es también un proceso cultural (Ardèvol 1998) hemos tratado de materializar una transformación en la forma cultural de representación para operar en claves de presentación colectiva por medio de la etnografía colaborativa. La mutación de presentar frente al ejercicio de representar parte de dos premisas en las que se sustenta la etnografía colaborativa: i) visibilizar la autoridad epistémica de un grupo de activistas de un movimiento que lucha por el derecho a una vivienda digna y ii) poner en valor otras formas de saber-hacer (Mateos, Dietz, y Mendoza 2016) al experimentar con investigaciones que permiten la participación de actores tradicionalmente excluidos de la generación de conocimiento. Traducido en los términos de representación/presentación, en nuestra experiencia se ha materializado a través de dos saltos: el primero tiene que ver con quién presenta a quién, y el segundo con qué es lo que se presenta.

El/la antropólogo/a, a través de diversas herramientas, construye y edita un material como modo de representar y comunicar los resultados de su investigación. En nuestro caso, la tarea misma de presentación –materializada en los guiones– la hemos llevado a cabo desde lo que el propio grupo considera necesario, relevante y trascendente. Una práctica de presentación creativa, reactiva y proactiva que, por tanto, atraviesa al grupo. Traducido en términos etnográficos, podemos afirmar que el ejercicio de observación, análisis y presentación de los datos lo hemos elaborado de forma conjunta. Es por ello que no existe un sujeto

experto que deba realizar la representación de lo sucedido, sino que ha sido el propio grupo quien ha construido la narración a través del trabajo colectivo de imaginar y crear –a través de los guiones de los diálogos– un mundo ficcionado en torno a la problemática de la vivienda. El acto de presentación que reivindicamos ya no se necesita de la figura de un “portavoz” que hable por ellos/as, sino que el propio grupo se presenta a sí mismo.

La cuestión de la presentación/representación no sólo remite a quién representa a quién, sino también qué, por qué y para qué es lo que estamos presentando. Y es aquí donde hemos experimentado el segundo salto: en el contenido de la presentación. En nuestra experiencia, no nos interesaba interrogarnos el por qué la gente hace lo que hace o dice lo que dice. En este sentido, el acto de presentar y no representar se basa en que no hacemos una interpretación acerca de los significados que construimos junto a la gente a la hora de elaborar una serie de ficción sonora. A modo de ejemplo, en las sesiones previas que necesitamos para construir el extracto de guion presentado, abordamos el tema de las reuniones de vecinos/as. Para poder elaborar un relato compartido, hicimos una sesión dedicada a discutir qué pasa en una reunión de vecinos/as: cómo se desarrollan, de qué temas se habla, qué relaciones se producen... Las respuestas del grupo tenían valor por lo que aportaban a nuestra historia y no tanto por qué y para qué nos lo contaban. Es decir, no nos interesaba por qué una compañera del grupo tenía una experiencia negativa con las reuniones de vecinos/as, ni cómo lo contaba ni por qué lo contaba. Lo que nos interesaba era de qué forma poder traducir esa experiencia negativa en los diálogos de nuestra radionovela. Desde esta premisa, el producto de ficción no se ha conformado como una técnica de registro –que requiere de un posterior análisis–, sino como una herramienta de producción de sentido colectivo, como una herramienta de presentación.

Con esto, no queremos que se entienda que el acto de presentar –frente al de representar– se sustente bajo el supuesto de una exposición inalterable de la realidad social. Sino más bien, que la realidad que presentamos⁸ es fruto de la interacción social de un conjunto de personas encaminadas a construir un producto de ficción sonora que sirva como herramienta para el colectivo junto al cual investigamos. Lo que nos interesa es poner el foco en cómo y con qué herramientas y estrategias hemos sido capaces de construir sentido colectivamente.

Este ejercicio ha cambiado los términos mismos de la representación etnográfica. El qué presentar (contar o narrar) ha sido fruto de un proceso de negociación y construcción colectiva que estaba encaminada a cómo contar de forma verosímil el problema de estar afectados por el acceso a una vivienda. Como resultado, hemos construido una narración que por un lado, trasciende las vivencias individuales por su naturaleza de experiencia colectiva; y al mismo tiempo, puede funcionar de espejo para que otros actores y actantes sociales, en

⁸ Nos referimos a la realidad que presentamos a través del proceso de investigación, materializado en la radionovela, y no al presente artículo, que es sin duda una interpretación y análisis de aquello que hemos experimentado como científicas sociales.

situaciones y contextos similares, puedan verse reflejados/as para "impulsar un nuevo imaginario instituyente" (Curcio, Prette y Valentino 2017: 252).

5. CONCLUSIONES. ALGO MÁS SOBRE LA ESCRITURA DE FICCIÓN RADIOFÓNICA

Como señala Denzin (2003) las cuestiones en torno a las críticas de la escritura etnográfica han estado vinculadas por un lado a las políticas de identidad y a las teorías feministas, y por otro, a las críticas de las corrientes poscoloniales. Todas ellas visibilizaban un conjunto de cuestiones que tenían que ver con "¿quién tiene derecho a hablar por quien y cómo?" (Clough 2000: 283). Así, desde el comienzo, la escritura experimental ha estado intensamente relacionada con el género, la raza, la clase o el capital. En definitiva, con los debates sobre las cuestiones del conocimiento, su presentación y representación.

En la experiencia de escritura de nuestros guiones de ficción radiofónica hemos sido capaces de realizar el tránsito de "la idea de representación y expresión a la de diálogo y evocación" (Feliu 2007: 268). Sin duda la posibilidad de diálogo ha estado marcada por la creación de un vehículo común de producción de sentido: el lenguaje radiofónico. Como señalan Hammersley y Atkinson, las formas de escritura etnográfica están profundamente relacionadas "con la forma en que construimos los mundos sociales que explicamos" (2009: 273). En este sentido, en la perspectiva planteada por el campo emergente de la antropología multimodal, las ecologías mediáticas en las que vivimos como antropólogas/os ya no incluyen solo la escritura académica (Collins, Durlington y Gill 2017). En nuestro caso, la investigación estaba en todo momento encaminada a producir un material radiofónico que nos sirviera como altavoz en la lucha por el acceso a la vivienda. A través de la escritura de los guiones –fruto de un proceso de reflexión compartido, y el acto performativo de la interpretación– hemos querido presentar un mundo social que hablara de desahucios, de precariedad laboral, de relaciones de desigualdad, de amor y de amistad.

En nuestra experiencia la ficción no ha sido una forma de plasmar los datos etnográficos producidos en el campo. La ficción ha sido una forma en sí misma de hacer investigación. La construcción de la ficción (como proceso y producto) nos ha permitido armar dispositivos capaces de desatar procesos reflexivos, autorreflexivos y analíticos. En primer lugar recurrimos a la potencia del encuentro, por medio de la escucha para ir construyendo los autodiagnósticos. En segundo lugar, recurrimos a ficcionar, a través de la creatividad materializada en la construcción de personajes, las tramas imaginadas. En tercer lugar apostamos por la construcción de un relato colectivo partiendo de las experiencias vitales personales y la posibilidad de pensar(se) desde los/as otros/as.

Por otro lado, el guion compuesto por diálogos como "texto etnográfico", nos ha permitido trascender la separación que se produce en numerosos textos académicos donde los sujetos de la investigación aparecen como aquellas voces que dan autoridad al etnógrafo en su relato (Marcus y Cushman 1982). A través

de los guiones, no sólo hemos construido un texto polifónico –donde todos los personajes tienen un espacio propio– sino que la construcción misma del relato la hemos llevado a cabo entre todas las personas del grupo.

Por último queremos resaltar el carácter central que ha ocupado en nuestro proceso el/la lector/a –o también radioyente–. La decisión sobre qué contenidos escribir, en qué orden y con qué propósitos comunicativos se ha alejado de los criterios de fiabilidad y validez de la escritura etnográfica más habitual. Desde el comienzo queríamos que nuestra radionovela se caracterizara por su capacidad evocadora, que sus personajes despertaran empatía y que las tramas provocaran en los/as radioyentes respuestas emocionales. Alejados/as de los principios de representación etnográfica, queríamos que nuestro texto actuado despertara emoción, memoria y deseo y que removiera y conmoviera. Como señala Feliu, el valor de nuestro texto actuado ha residido en “su capacidad para evocar sentimiento... que lo contado es verosímil, posible, factible” (2007: 269) a partir de una presentación desde un hacer campo en común.

6. REFERENCIAS

- ALEXANDER, B. K. (2013): “Etnografía performativa. La representación y la incitación de la cultura”, en *Las estrategias de investigación cualitativa. Manual de investigación cualitativa*. Vol. III, Barcelona, Gedisa, pp. 94-153.
- ÁLVAREZ, VEINGUER, A. y OLMOS, A. (2020): “Desplegando dispositivos de escucha en una etnografía colaborativa. Los grupos de Debate como situaciones instituyentes, en *Investigaciones en movimiento. Etnografías colaborativas, feministas y decoloniales*, Buenos Aires, CLACSO, pp. 113-144).
- ÁLVAREZ, VEINGUER A. y SEBASTIANI, L. (2020): Horizontes etnográficos desde experiencias colaborativas e implicadas. Introducción al monográfico “Etnografías colaborativas e implicadas”, *AIBR*, 15(2), pp. 233-246.
- ARRIBAS, A., DIETZ, G. y ÁLVAREZ, VEINGUER, A. (2020): “Introducción. Producir conocimiento de otros modos. Etnografía más allá del método”, en *Investigaciones en movimiento. Etnografías colaborativas, feministas y decoloniales*, Buenos Aires, CLACSO, pp.13-45.
- ARDEVOL, E. (1998): “Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales”, *Disparidades. Revista De Antropología*, 53(2), pp. 217-240.
- BEHAR, R. (Ed.). (1996): *Women Writing Culture*, Berkeley, University of California Press.
- BEHAR, R. (1993): *Translated Woman: Crossing the Border With Esperanza's Story*, Boston, Beacon Press.
- BRUCE, T. (2003): “Pass”, en *Moving Writing: Crafting movement in sport research*, New York, Peter Lang Publishing, pp. 133-150.
- CLOUGH, P. (2000): “Comments on setting criteria for experimental writing”, *Qualitative Inquiry* 6, (2), pp. 278-291.
- COLLINS, S. G., DURINGTON, M. y GILL, H. (2017): “Multimodality: An Invitation”, *American Anthropologist*, 119(1), pp. 142-153.

- CURCIO, R. PRETTE, M. y VALENTINO, N. (2017): El socioanálisis narrativo. Teoría crítica y práctica para el cambio social, Madrid, Enclave
- DATTATREYAN, A. G. y MARRERO-GUILLAMÓN, I. (2019): “Introduction: multi-modal anthropology and then politics of invention”, *American Anthropologist*, 121(1), pp. 220-228.
- DENZIN, N. K. (2003): “Reading and Writing Performance”, *Qualitative Research*, 3(2), pp. 243–268.
- DÍAZ DE RADA. (2014): “Estuve allí”. UNED. <https://canal.uned.es/video/5a6f3fe0b111fcc638b4588>
- DIETZ, G. y ÁLVAREZ, A. (2014): “Reflexividad, interpretación y colaboración en etnografía: un ejemplo desde la antropología de la educación”, en *La etnografía y el trabajo de campo en las ciencias sociales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 55–90.
- FALS BORDA, O. (1986): *Conocimiento y poder popular, lecciones con campesinos de Nicaragua, México y Bogotá, Colombia, Siglo XXI*
- FALS BORDA, O. y RAHMAN, M. A. (Eds.) (1991): *Action and knowledge: breaking the monopoly with participatory action-research*, New York, Apex Press.
- FELIU, J. (2007): “Nuevas formas literarias para las ciencias sociales: el caso de la autoetnografía”, *Athena Digital*, (12), pp. 262-271.
- FREIRE, P. (1970): *Pedagogía de los oprimidos*, México, Siglo XXI.
- GARCÍA DAUDER, D. y ROMERO BACHILLER, C. (2018): “De epistemologías de la ignorancia a epistemologías de la resistencia. Correctores epistémicos desde el conocimiento activista”, en *Discusiones sobre investigación y epistemología de género en la ciencia y la tecnología*, San José, INIE, pp. 145-165.
- GODINEZ GALAY, F. (2011): *El radiodrama en la comunicación de mensajes sociales. Apuntes teórico-prácticos para la producción integral*, Buenos Aires, Ediciones del Jinete Insomne.
- GUBER, R. (2011): *La etnografía: método, campo y reflexividad*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- HALE, C. (2008): *Engaging Contradictions. Theory, Politics and Methods of Activist Scholarship*, Berkeley, University of California Press.
- HAMMERSLEY, M., & ATKINSON, P. (2009): *Etnografía. Método de investigación*, Madrid, Paidós Básica.
- LARA, L. Á. (2020): “Narrándonos en conjunto: usos de la narrativa comunitaria en la investigación colaborativa. Notas desde una experiencia en la ciudad de Nueva York”, en *Investigaciones en movimiento. Etnografías colaborativas, feministas y decoloniales*, Buenos Aires, CLACSO, pp. 203-236.
- LASSITER, L. E. (2005): *The Chicago guide to collaborative ethnography*, Chicago, University of Chicago Press.
- LASSITER, L. E. (2008): “Moving past public anthropology and doing collaborative research”, *NAPA Bulletin*, 29(1), pp. 70–86.
- LEYVA, X. (2010): “¿Academia versus Activismo? Repensarnos desde y para la práctica-teóricopolítica”, en *Conocimientos y prácticas políticas: reflexiones desde nuestras prácticas de conocimiento situado*, Chiapas, México D.F., Lima y Ciudad de Guatemala, CIESAS, PDTG-USM, UNICACH, pp. 591-630.
- LEYVA, X., & SPEED, S. (2008): “Hacia la investigación descolonizada: nuestra experiencia de co-labor”, en *Gobernar (en) la diversidad: experiencias indígenas desde América Latina. Hacia la investigación de co-labor*, México D.F., CIESAS, FLACSO Ecuador y FLACSO, Guatemala, pp. 34–59.

- MALO, M. (2004): "Prólogo", en *Nociones comunes. Experiencias y ensayos entre investigación y militancia*, Madrid, Traficantes de Sueños, pp. 13–40.
- MARCUS, G. E. y CLIFFORD, J. (Eds.) (1986): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press.
- MARCUS, G. E., y CUSHMAN, D. (1982): "Ethnographies as Texts", *Annual Review of Anthropology*, 11(1), pp. 25–69.
- MARTOS, D. y DEVÍS-DEVÍS, J. (2014): "Un día cualquiera en la cárcel: la etnografía-ficción como representación de una investigación", *AIBR. Revistas de Antropología Iberoamericana* 10, (3), pp. 355-376.
- MATEOS, L.S., DIETZ, G. y MENDOZA, R.G. (2016): "¿Saberes-haceres interculturales? Experiencias profesionales y comunitarias de egresados de la educación superior intercultural veracruzana", *Revista mexicana de investigación educativa*, 21(70), pp. 809-835.
- MOHANTY, C. T. (2003): *Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, Durham, Duke University Press.
- MCKEE, R. (2002): *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, Barcelona, ALBA editorial.
- OSLENDER, U. (2013): "De fracaso y frustración en el trabajo de campo: cómo asumir la ética de la representación en la investigación participativa", *Tabula Rasa*, 19, pp. 355–371.
- RABINOW, P. (1977): *Reflections on Fieldwork in Morocco*, Berkeley, University of California Press.
- RABINOW, P. (2009): "Pasos hacia un laboratorio antropológico", *Revista de Antropología Experimental* 9, texto 10, pp. 137-151.
- RAPPAPORT, J. (2007): "Más allá de la escritura: la epistemología de la etnografía en colaboración", *Revista Colombiana de Antropología*, 43, pp. 197–229.
- RAPPAPORT, J. (2008) : "Beyond Participant Observation: collaborative ethnography as theoretical innovation", *Collaborative Anthropologies*, 1, pp. 1–31.
- RIBEIRO, G.L. y ESCOBAR, A. (2009): "Antropologías del mundo. Transformaciones disciplinarias dentro de sistemas de poder", en *Antropologías del mundo. Transformaciones disciplinarias dentro de sistemas de poder*, México D.F., The Wenner-Gren Foundation, pp. 11-40.
- SALA, E. (2018): "La crisis de la vivienda: implicaciones territoriales y estrategias de empoderamiento", Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- SANTOS, B. de S. (2010): *Para descolonizar occidente. Más allá del pensamiento abismal*, Buenos Aires, CLACSO.
- SANTOS, B. de S. (2019): *El fin del imperio cognitivo. La afirmación de las epistemologías del Sur*, Madrid, Trotta.
- SANTUCHO, M. (2012): "Reinterpretar el mundo entero. Entrevista con Mario A. Santucho (Colectivo Situaciones) realizada por Nayra García-González y Alberto Arribas Lozano", en *Tentativas, Contagios y Desbordes. Territorios del pensamiento*, Granada, EUG. Editorial Universidad de Granada, pp. 107-132.
- SMITH, B., MCGANNON, K. y WILLIAMS, T. (2016): "Ethnographic creative nonfiction: exploring the whats, whys and hows" en *Ethnographies in Sport and Exercise Research*, Londo, Routledge, pp. 59-75.
- SOENGAS, X. (2008): "El discurso radiofónico. Particularidades de la narración sonora", *Prisma*, (1), pp. 101-127.
- STAVENHAGEN, R. (1971): "Decolonizing applied social sciences", *Human Organization*, 30(4), pp. 33-44

- STOLLER, P. (2021): "El arte de la etnografía en tiempos turbulentos", *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 16, (1), pp. 17-36.
- STREET, S. (2003): "Representación y reflexividad en la (auto)etnografía crítica: ¿voces o diálogos?", *Nómadas*, 18, pp. 72-79.
- TEDLOCK, D. (1991): «Preguntas concernientes a la antropología dialógica», en *El surgimiento de la antropología postmoderna*, Buenos Aires, Gedisa, pp. 275-296
- THIOLLENT, M. (2003): *Metodologia da pesquisa ação*, São Paulo, Cortez.
- VAN MAANEN, J. (Ed.). (1995): *Representation in Ethnography*, London, Routledge.
- VILLASANTE, T. (2006): "Lo comunitario y sus saltos creativos", *Cuadernos de Trabajo Social* 19, pp. 225-254.
- VILLASANTE, T. (2007): "Una articulación metodológica: desde textos del Socioanálisis, I(A)P, F. Praxis, Evelyn F. Keller, Boaventura S. Santos, etc.", *Política y sociedad*, 44, (1), pp. 141-157.