

El guion cinematográfico como etnografía. A propósito de una investigación antropológica en Arabia Saudí*

Idoia Galán Silvo**

Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV-EHU), España

<https://doi.org/10.7440/antipoda47.2022.07>

Cómo citar este artículo: Galán Silvo, Idoia. 2022. “El guion cinematográfico como etnografía. A propósito de una investigación antropológica en Arabia Saudí”. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 47: 141-166. <https://doi.org/10.7440/antipoda47.2022.07>

Recibido: 28 de agosto de 2021; aceptado: 28 de febrero de 2022; modificado: 28 de marzo de 2022.

Resumen: la experiencia etnográfica en un *compound* —recinto rodeado por medidas de seguridad y barreras físicas, políticas y corporales en el que viven y/o trabajan un grupo de personas de distintas nacionalidades— en Arabia Saudí enfrenta a la antropóloga a limitaciones metodológicas para realizar una investigación antropológica con perspectiva de género bajo el régimen autoritario del país. El objetivo de este artículo es explorar nuevas herramientas, tanto para la recolección de datos como para su devolución, a modo de etnografía en contextos restrictivos. El trabajo de campo se llevó a cabo entre 2011 y 2016 en el *compound* de KAUST, una universidad de ciencia y tecnología creada para diversificar el modelo económico de Arabia Saudí bajo un contexto social restrictivo y autoritario. En este artículo, la investigadora experimenta con la escritura del guion cinematográfico para respetar el anonimato y seguridad de las personas implicadas en la investigación, a la vez que recoge su doble posicionamiento como sujeto y objeto de

* Algunas de las reflexiones y escenas etnográficas del presente artículo se derivan del trabajo de campo realizado por la autora entre 2011 y 2016 en Arabia Saudí, para la elaboración de la tesis doctoral “Imponderabilia etnográfica: el cuerpo y la escritura como resistencias antropológicas en un contexto restrictivo en Arabia Saudí. A propósito de una etnografía desde y en un *compound* saudí”, actualmente en la última fase de escritura y correcciones. Tesis doctoral inscrita en el departamento de Estudios Feministas y de Género de la Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV-EHU), España.

** Doctoranda en Estudios Feministas y de Género por la Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV-EHU), España. Licenciada en Antropología Social y Cultural por la misma universidad. Investigadora social perteneciente al colectivo independiente EzDonkOraindik. Entre sus últimas publicaciones están: (en coautoría con Anaitze Agirre Larreta, Margaret Louise Bullen, Miriam del Pino Molina, Tchella Fernandes Maso, Noemí Gomez Mendoza, Joanna Pertkiewicz, Yadira Santamaria Viveros y Katerina Sergidou) “Ez Donk Oraindik y Corps-Exquis: una comunidad feminista en tiempos de virus”, *Dilemata. Revista Internacional de Éticas Aplicadas* (2020): 95-115, <https://www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/412000374> ✉ gidoia0407@gmail.com

estudio —como investigadora y como kaustiana perteneciente al grupo—. El artículo muestra el guion cinematográfico, por una parte, como guía metodológica durante la estancia en el recinto; por otra, como un texto etnográfico creativo de no ficción enmarcado en una estrategia feminista de resistencia llevada a cabo por la antropóloga frente a los patrones hegemónicos sociales y culturales saudíes. Aunque la propuesta se sitúa en un contexto etnográfico específico que sirve como caso de referencia, este artículo presenta el guion cinematográfico como una apuesta metodológica multidisciplinar aplicada a la etnografía, que resulta de unir la formación académica en antropología y la expresión artística de la escritura de un guion. Esto permite reflexionar sobre estrategias metodológicas aplicables a otros ámbitos que, en mayor o menor grado, respondan a objetivos y/o problemáticas similares, pero también sobre las diversas formas en que se puede realizar una comunicación académica.

Palabras clave: autoetnografía, contextos restrictivos, etnografía creativa, guion cinematográfico, reflexividad situada.

The Film Script as an Ethnography. About an Anthropological Study in Saudi Arabia

142

■ **Abstract:** An ethnographic experience in a compound —a compound surrounded by security measures and physical, political, and bodily barriers in which a group of people of different nationalities live and/or work— in Saudi Arabia exposes the anthropologist to methodological constraints in conducting gender-sensitive anthropological research under the country's authoritarian regime. The purpose of this article is to explore new tools for both data collection and data return, as ethnography in restrictive contexts. The fieldwork was conducted between 2011 and 2016 in the KAUST compound, a science and technology university created to diversify Saudi Arabia's economic model under a restrictive and authoritarian social context. In this article, the researcher experiments with writing a film script in order to respect the anonymity and security of those involved in the research, and at the same time to reflect her double role as subject and object of study, as a researcher and as a Kaustian belonging to the group. The article depicts the film script, on the one hand, as a methodological guide drawn up during her stay at the site; and, on the other, as a creative ethnographic non-fiction text framed in a feminist strategy of resistance pursued by the anthropologist in the face of Saudi social and cultural hegemonic patterns. Although the proposal is situated in a specific ethnographic context that serves as a reference case, this article presents the film script as a multidisciplinary methodological approach applied to ethnography, which combines academic training in anthropology and the artistic expression of scriptwriting. This allows for reflection on methodological strategies applicable to other fields

that, to a greater or lesser extent, respond to similar objectives and/or problems, as well as on the different approaches to scholarly communication.

Keywords: Autoethnography, creative ethnography, ethnographic script, restrictive contexts, situated reflexivity.

O roteiro cinematográfico como etnografia. A propósito de uma pesquisa antropológica na Arábia Saudita

Resumo: a experiência etnográfica num *compound* — recinto rodeado por medidas de segurança e barreiras físicas, políticas e corporais no qual um grupo de pessoas de diferentes nacionalidades mora ou trabalha — na Arábia Saudita enfrenta a antropóloga a limitações metodológicas para realizar uma pesquisa antropológica com perspectiva de gênero sob o regime autoritário do país. O objetivo deste artigo é explorar novas ferramentas, tanto para coletar dados quanto para divulgá-los, a modo de etnografia em contextos restritivos. O trabalho de campo foi realizado entre 2011 e 2016 no *compound* de KAUST, uma universidade de Ciência e Tecnologia criada para diversificar o modelo econômico da Arábia Saudita inserida num contexto social restritivo e autoritário. Neste artigo, a pesquisadora experimenta com a escrita do roteiro cinematográfico para respeitar o anonimato e segurança das pessoas envolvidas na pesquisa, ao mesmo tempo que, para registrar seu duplo posicionamento como sujeito e objeto de estudo — como pesquisadora e como kaustiana pertencente ao grupo. Além disso, o texto mostra o roteiro cinematográfico, por um lado, como guia metodológico durante a permanência no recinto e, por outro, como um texto etnográfico criativo de não ficção situado numa estratégia feminista de resistência realizada pela antropóloga ante os padrões hegemônicos sociais e culturais sauditas. Embora a proposta se situe num âmbito etnográfico específico que serve como caso de referência, este artigo apresenta o roteiro cinematográfico como uma aposta metodológica multidisciplinar aplicada à etnografia, que resulta unir a formação acadêmica em antropologia e a expressão artística da escrita de roteiro. Isso permite refletir sobre estratégias metodológicas aplicáveis a outros contextos que, em maior ou menor proporção, atendam a objetivos ou problemáticas semelhantes, mas também sobre as diversas formas em que uma comunicação acadêmica pode ser realizada.

Palavras-chave: autoetnografia, contextos restritivos, etnografia criativa, roteiro cinematográfico, reflexividade situada.

En el año 2009, en Arabia Saudí se funda, por deseo del rey Abdullah, la King Abdullah University of Science and Technology (KAUST), con el fin declarado de diversificar la economía del país y disminuir su dependencia del petróleo a través del desarrollo de la ciencia, la tecnología y la educación (Al-Shobakky 2018, 2008). La universidad se construye como un *compound*, un recinto separado físicamente del resto del país por un muro y barreras de seguridad, con todos los servicios necesarios, como escuelas, supermercados, mezquitas, una clínica médica y un parque de bomberos.

Entre 2011 y 2016, la comunidad —6000 personas de 104 nacionalidades— no solo está separada físicamente del país, sino que también existe una separación política (Al-Rasheed 2013, 2008) y social (Haykel, Hegghammer y Lacroix 2015): es la única universidad mixta donde hombres y mujeres estudian juntos (Hamdan 2005), compartiendo espacios públicos, en un momento en que en Arabia Saudí la segregación por sexos es una realidad y una obligatoriedad (Al-Rasheed 2013, 2008). Además, los estrictos códigos de vestimenta femenina del país —obligatoriedad de llevar la *abaya*¹— no se aplican; las mujeres pueden conducir² y el *compound* posee uno de los dos únicos cines de todo el país³.

Este proyecto económico y académico no depende del Ministerio de Educación, sino que tiene sus propios fondos. De hecho, el *compound* tiene su propia seguridad y ni la policía saudí ni la *mutawa* (policía religiosa) entran al recinto de la universidad. El idioma franco es el inglés, no el árabe. Dentro del recinto operan normas sociales y políticas diferentes a las de la sociedad ultrarreligiosa y ultraconservadora saudí en la que viven, producto de la teomonarquía saudí (Al-Atawneh 2009; Ferrero 2009). No había un asentamiento previo; KAUST se construyó desde cero (la universidad y el poblado), para albergar a un grupo de personas que trabajarían en una nueva universidad de ciencia y tecnología.

Por tratar de definirlo en pocas palabras, es un reducto internacional en un país ultraconservador. Sin embargo, esto tiene unas implicaciones. KAUST no quiere escándalos: existe una serie de reglas escritas y no escritas que limitan las actividades de sus integrantes para proteger o salvaguardar la comunidad y, con ello, el proyecto de KAUST respecto a su entorno. A modo de una gran empresa, los conflictos socio-laborales y las desviaciones respecto a las normas de comportamiento se solucionan con el despido inmediato y, por tanto, con la expulsión de la comunidad.

En el año 2011 tuve la posibilidad pertenecer a esta comunidad por un periodo de cinco años; una oportunidad excepcional que me permitió el acceso a un país restrictivo —solo facilitaban visados de trabajo o visados religiosos, para realizar el hajj o el umrah— y la posibilidad de realizar una investigación antropológica con perspectiva de género bajo una dictadura teocrática. Tuve el privilegio de acceder al recinto como integrante, formando parte de la comunidad desde

1 En 2017 el príncipe Mohamed bin Salman levantó la obligatoriedad de vestirla.

2 Hasta 2018 las mujeres no podían conducir en Arabia Saudí.

3 En diciembre de 2017 el Gobierno saudí anunció la reapertura de cines en el país.

sus inicios como kauistiana, convirtiéndome de esta manera en sujeto y *objeto* de estudio de mi propia investigación.

Como antropóloga feminista pretendía observar, entender y analizar desde un punto de vista de género el recinto saudí. A su vez, me sentía incómoda, porque había accedido al país no como investigadora sino como integrante de mi familia, como mujer, blanca, joven, occidental, no musulmana, de clase media, concretamente como *dependent*, con una visa dependiente del contrato de trabajo de mi pareja, un hombre. En definitiva, me había tenido que casar unos meses antes para poder entrar al país.

En cierta manera, asumí mi experiencia de campo en KAUST como una oscilación coherente entre mi vida personal y la disciplina antropológica. Esta forma de funcionar sobre el terreno favorecía un continuo flexible, moldeable y manejable, que resultaba en experimentar la etnografía, no como producto sino como proceso; pero también en la asunción de la etnografía no únicamente como una técnica o un método, sino como un modo de vida. A los dos años de mi estancia sobre el terreno encontré un trabajo en la universidad a tiempo parcial como coordinadora de eventos culturales. A finales de 2016, inscribí la tesis en la universidad del País Vasco y presenté el proyecto de investigación que llevaría a cabo —aunque parte de dicho proyecto, a modo de borrador, lo había escrito estando sobre el terreno, durante la estancia en el recinto—.

Pronto me di cuenta de que el reto era hacer un estudio antropológico de KAUST en KAUST. Al desafío teórico y epistemológico —no existía ningún estudio antropológico anterior a 2011 sobre KAUST, debido a su reciente creación en 2009 y al hermetismo del país anfitrión, Arabia Saudí— se unía el desafío metodológico: investigar bajo un régimen autoritario (Al-Atawneh 2009; Ferrero 2009). Rápidamente descubrí que era sujeto de estudio de mi propia investigación, no solo porque toda investigadora o investigador social está en/dentro del marco epistemológico sobre el que versa el estudio, la metodología que elige, el proceso de la investigación y la propia escritura de los resultados, sino porque entré a formar parte de la sociedad kaustiana (del grupo a estudiar), desde su inicio considerándome una nativa que forma parte del *compound*, y porque decidí realizar toda la investigación poniéndome y situando mi cuerpo en el centro de ella.

Esta decisión metodológica surgió como resistencia a la censura de realizar un estudio de corte social o antropológico de carácter independiente dentro de un proyecto sociopolítico innovador que arrancaba en un país autoritario. Igualmente, me enfrentó a la escritura de un diario de campo desde el relato autoetnográfico, creado desde las emociones, sobre un cuerpo somático (Citro 2010; Csordas 1990; Esteban 2004) y político (Augusto y Lucena 2011; Esteban 2015).

El objetivo de este artículo es presentar las alternativas metodológicas que descubro ante la imposibilidad de utilizar herramientas clásicas en la investigación antropológica, como entrevistas a profundidad autorizadas y publicables, cuestionarios o grupos de discusión, no aplicables en contextos autoritarios, restrictivos,

y a veces también peligrosos (Ferrándiz 2011, 2008; Nordstrom y Robben 1995). Particularmente, es el objetivo de llevar a cabo una investigación antropológica con perspectiva de género en Arabia Saudí (entre 2011-2016) el detonante que lleva a la antropóloga a experimentar con la escritura del guion cinematográfico como un texto etnográfico creativo de no ficción (Smith, McGannon y Williams 2015; Sparkes 2002; Sparkes y Devís 2007), desde una aproximación autoetnográfica (Bénard 2019; Ellis, Adams y Bochner 2011) y como una estrategia de resistencia (Butler 2014) frente a los patrones hegemónicos saudíes.

Este artículo presenta el guion para la elaboración del texto etnográfico como una manera de escritura encarnada para visibilizar la experiencia de coprotagonizar, como etnógrafa y participante, una etnografía; a su vez, para dejar plasmado en el texto ese doble posicionamiento —por separado, pero de manera simultánea— y sus implicaciones de la relación análisis-escritura (Holbraad *et al.* 2018). El guion supone un tipo de escritura etnográfica y una manera de entender la antropología que me permite—en un contexto restrictivo con las libertades sociales— abordar las sensibilidades particulares de las protagonistas como fuente de conocimiento, a la vez que respetar el anonimato.

Finalmente, me gustaría apuntar que estas aportaciones dialogadas y reflejadas en el guion pueden impulsar la elaboración de análisis antropológicos posteriores a los “encuentros” (Tedlock 1991) etnográficos guionizados, no solo con/entre los sujetos, la materia y el contexto retratado, sino también incorporando al guion *a posteriori* otros protagonistas. En este último caso me estoy refiriendo a ficcionalizar a posteriori la escena ocurrida en el campo, en cuyo caso entraríamos a hablar de etnografía de ficción (Castaneda 1994; Martos-García y Devis-Devis 2015; Smith, McGannon y Williams 2015).

He estructurado el artículo en tres actos, más un apartado final de conclusiones. En el primer acto, “El detonante: asuntos metodológicos y cuestiones antropológicas”, me centraré en visibilizar los desafíos metodológicos que encuentro en el trabajo de campo y los emplazamientos teóricos donde me apoyo. En el segundo acto, “Punto de giro: Sierra, una voz en la investigación”, recojo la idea de ficcionalizarse a una misma dentro de la etnografía y de autorreflejarse/autoreferenciarse como sujeto y *objeto* de la investigación, como la investigadora y como la persona investigada, perteneciente al grupo sobre el que versa la etnografía. En el tercer acto, “El clímax: té y pasiones etnográficas”, trato de solventar los desafíos planteados utilizando la técnica con la que experimento en el campo, el guion cinematográfico, como texto etnográfico creativo de no ficción. Apoyándome en una secuencia acontecida en el recinto, trataré de destacar las características de este tipo de escritura como técnica etnográfica de recolección de información, atendiendo no solo a lo que dicen los y las sujetos de estudio y a sus cuerpos, sino poniéndolos en relación con las distintas situaciones experimentadas por las personas, los contextos de los que emergen sus acciones, sus emociones y sus discursos.

El guion etnográfico es el punto de partida para indagar en los sistemas organizativos jerárquicos —relaciones de poder de los y las protagonistas, interacciones entre contexto material y social, entre entorno geográfico y cuerpo— y analizar la experiencia corporalizada, co-protagonizada, compartida y dialogada de un mismo cuerpo que se expone, cuestiona y reflexiona en el texto etnográfico. Una manera de “soltar los saberes para mirarlos. No como un acto en la razón sino como un acto en la emoción”, en palabras de Humberto Maturana (2010).

Para finalizar, en “La resolución: consideraciones finales”, presentaré las consideraciones finales de esta aportación metodológica como una herramienta antropológica creativa, versátil y relacional.

El detonante: asuntos metodológicos y emplazamientos teóricos

El trabajo de campo estuvo unido a tres constantes, que condicionaron a su vez el anclaje teórico en el que se apoya este artículo. En primer lugar, los problemas de investigar temas sociales bajo presiones externas en un contexto restrictivo y autoritario, en este caso, la dictadura teocrática del país, Arabia Saudí. En segundo lugar, la búsqueda de vías alternativas, tanto para acceder a la información y realidades de las personas del recinto como para recogerla y mostrarla en un texto etnográfico. Por último, mis propios nudos como antropóloga mujer occidental —en el recinto y en el país— que pretende enfrentar el sesgo etnocentrista que propicia tratar las estructuras legales, económicas, religiosas y de parentesco del lugar como fenómenos problematizados y creados al ser pensados desde los estándares occidentales de donde provengo, que a su vez homogenizan a todas las mujeres sin tener en cuenta las distintas subjetividades de sus realidades y vivencias.

Mi objetivo era “dar testimonio” (Denzin 2004; Ellis y Bochner 2006) de las distintas experiencias vividas, atendiendo sobre todo a lo que acontecía “ahí y ahora” (Clifford y Marcus 1991; Geertz 2008). Pretendía realizar una investigación antropológica feminista focalizada en el recorrido y experiencias del lugar de KAUST y de sus gentes; y producir después, desde el “conocimiento situado” (Haraway 1988), una escritura reflexiva feminista (Nencel 2014).

Parto del marco epistemológico de la antropología del cuerpo y de las emociones (Ahmed 2013; Csordas 1990; Esteban 2004; Haraway 1995; Le Breton 1999) y principalmente del feminismo (Abu-Lughod 1990; Ahmed 2017; Behar y Gordon 1995; Del Valle 2000; Juliano 2001; Thurén 1993; Stolke 2004). Esto me permite encontrar las bases teóricas para empezar la experimentación con el guion cinematográfico, defendido como etnográfico, para plasmar la investigación etnográfica realizada.

En este sentido, en terreno traté de escribir una etnografía sobre los habitantes del recinto, pero me bloqueaba la presión del lugar, una universidad puntera en ciencia y tecnología en la que imperaba el positivismo científico, los planteamientos firmes y categóricos en las investigaciones, dejando sin espacio a prácticas

metodológicas situadas, subjetivas y somáticas (Abu-Lughod 1990; Haraway 1995; Harding 1996). También me bloqueaba mi fragilidad antropológica constituida en esta experiencia de campo por la sensibilidad al contexto, la sensación de ser una impostora y el extrañamiento cultural.

Todo esto respondía a la compleja situación de estudiar sociedades con gobiernos autoritarios durante una estancia prolongada sobre el terreno. El reto era buscar aproximaciones metodológicas que permitieran estudiar esta nueva comunidad y generar un conocimiento profundo y honesto, sin poner en peligro la existencia de la propia comunidad (Rivetti 2017), teniendo en cuenta los miedos y las restricciones de las y los sujetos de estudio, la imposibilidad de realizar entrevistas, encuestas y estudios de corte social o antropológico. En este sentido, considero que me encuentro en un “campo etnográfico como campo minado” que me predispone “a modular las distancias de investigación y análisis, a enfrentar los dilemas éticos, y a plantear estrategias de anticipación y desactivación de obstáculos” (Ferrándiz 2008, 94).

Desde una dimensión etnográfica, encontramos dos formas de representación creativa (Smith, McGannon y Williams 2015): la etnografía creativa no ficticia y la ficción creativa imaginativa. Según estos autores, las etnografías creativas son el resultado de la recogida de datos selectiva de una investigación llevada a cabo en el terreno y, en cambio, las ficciones creativas dan libertad a la persona que escribe, a su creatividad y a su imaginación, sin que necesariamente la autora o autor haya estado allí, en el campo de investigación. En este sentido, James Clifford y George Marcus introducían ya, de alguna manera, esta idea de etnografía creativa no ficción —diferenciándola de la imaginación etnográfica— al señalar la importancia de estar “allí” y la manera en la que entienden-hacen etnografía y plasman en textos los/as etnógrafos/as, diferenciando entre “fabuladores” y “fingidores” (1991, 33).

Adicionalmente, desde la disciplina antropológica podemos considerar que nuestras investigaciones nunca captan la realidad, sino que la representan de una determinada manera (Haraway 1988). En este sentido, Richardson (2003) señala que el lenguaje que contiene la escritura “no solo representa la realidad social sino que produce significado y, por tanto, crea realidad social” (385).

De acuerdo con Sparkes (2002), existen dos formas de utilización de la ficción. La primera, la creación no ficticia o semificción, se elabora a partir de la recolección sistémica de datos de una investigación, es decir, el relato está basado en informaciones y datos empíricos porque ha existido un trabajo de campo previo, pero se alteran datos o circunstancias espacio-temporales. En la segunda modalidad, la creación ficticia o ficción imaginativa, se otorga más libertad a la imaginación narrativa de quien escribe, sin la necesidad de haber estado en el campo. Si en el primer caso se estuvo en la acción y el relato se basó en personas y acontecimientos reales y los datos fueron recogidos por métodos diversos, en la producción de una ficción creativa se inventan personas, acontecimientos y lugares (Sparkes 2002).

Otra manera de entender la ficción creativa la exponen Nordstrom y Robben (1995), quienes, atendiendo a la imposibilidad de hacer trabajo de campo en

contextos bélicos o de terror, y la ausencia de trabajo empírico por su parte en el país, recogen la idea de realizar un *trabajo de campo en la distancia*. Los autores utilizan el término de *imaginación etnográfica a distancia*, marcando la importancia epistemológica de la antropología comparativa para el trabajo de campo marcado por la distancia espacial, para extrapolar situaciones de violencia y terror (1995, 55). También hacen referencia a una *ficción creativa* —en términos de Sparkes (2002)—, para mostrarnos el contexto de Irak en un momento determinado sin haber estado allí, con el objetivo de desarrollar una metodología para el estudio de zonas de guerra inaccesibles.

En el caso de KAUST, yo estuve allí durante cinco años; por lo tanto, los datos fueron recogidos desde la experiencia etnográfica de estar sobre el terreno. De esta manera, el guion etnográfico se basó en un lugar determinado y concreto, y en personas y acontecimientos reales —entre las que me encuentro—. Por consiguiente, este artículo no recoge parte de una ficción creativa o una imaginación etnográfica a distancia, sino que utiliza los datos de un trabajo de campo empírico a modo de etnografía creativa no ficticia.

Desde la práctica etnográfica, el guion cinematográfico puede entenderse como una herramienta metodológica y de análisis que relaciona la antropología con lo visual; por lo tanto, como una práctica de la antropología visual (Ardèvol 1998; Henley 2000; MacDougall y Espinosa 2009; Pink 2013) que relaciona la comunicación con la experiencia. El guion etnográfico así entendido proporciona un diálogo entre la descripción y la imaginación, entre la percepción y la evocación; es decir, entre el guion como ejercicio de escritura etnográfica y el guion como herramienta para mostrar, a través de la creación de escenas, entornos, cuerpos, materialidades y emociones interrelacionadas. De esta manera, el guion puede experimentarse como revelador de encuentros etnográficos: entre epistemología y trabajo empírico, entre la agencia investigadora —la guionista, la lectora y la antropóloga en su análisis— y la agencia investigada —un cuerpo, un grupo social, un entorno, una emoción, un momento temporal—, incluso entre las diferentes conjunciones e intersecciones que persigamos.

En este sentido, el guion es una construcción social y cultural, al igual que la fotografía o el texto etnográfico. Es, además, una composición etnográfica de escenas, una manera de encuadrar la información etnográfica —acercándonos/evocándonos la experiencia de ir viendo fotografías con sus pies de páginas (MacDougall y Espinosa 2009, 55)—, al incluir parte de las características de representación de ambas —de la fotografía y el texto— en su escritura.

De igual manera, el guion me permitía evitar la distorsión temporal del encuentro con las otras personas y dejarlo suspendido en una escena que podría ser analizada posteriormente e incluso desmarañada mucho tiempo después partiendo de nuevos marcos teóricos y epistemológicos. Resultaba paradójico, pero esta técnica posibilitaba también quedarse y no dar la espalda a los sujetos de estudio (Ingold 2014), mientras reproducía partiendo de una “percepción participante” (Csordas 1990; Howes 2005; Pink 2015). De una manera densa —diferente a las *descripciones*

densas (Geertz 1973), pero sí condensada en cuanto a información sensorial desde el olfato, la vista, el oído, el gusto, el tacto y las texturas— reflejaba las emociones de los personajes, sus movimientos y los contextos etnográficos.

Así mismo, a la hora de escribir la etnografía resultante de ese trabajo de campo recogido en guion cinematográfico, tenía la opción de rebuscar e investigar sobre fenómenos que quizás, aun estando presentes en el guion-diario de campo, yo no había reconocido, precisamente por ser parte de ese escenario. Sucedió que, al poner distancia temporal, espacial y emocional, se mostraba ante mí un abanico más abierto de reescritura de otras realidades, ahora ya no encubiertas, y de descubrimiento, a través de su poder evocador, nuevas versiones —el guion cinematográfico, precisamente, se nutre de versiones nuevas cada vez que la guionista decide incorporar nuevas escenas—.

Estando en KAUST, escribí un largometraje siguiendo la metodología de escritura cinematográfica (MacKendrick 2005; McKee 2011) a modo de guion etnográfico como diario de campo. Un guion de noventa páginas, que podemos considerar como un diario de campo dialogado o una hora y treinta minutos del esqueleto de una película. Un guion que afronta el desafío teórico de ser investigadora, sujeto de estudio y soporte etnográfico de mi propia investigación, y de la experiencia vivida en la práctica.

150

■ El guion cinematográfico siente la necesidad de contar una historia allí donde hay un protagonista; su finalidad es transmitir mediante acciones e imágenes y no mediante palabras. En esta experiencia concreta de campo, los cuerpos y la materialidad imponían su carácter protagónico, desbancando a las palabras y/o entrevistas; se trataba de dar un papel principal a las percepciones.

En definitiva, el guion como etnografía creativa tuvo una aportación significativa en dos momentos distintos del proceso de mi investigación: en campo —en la recogida de datos como diario de campo— y a la hora de reflejar los datos como textos etnográficos en textos académicos, en cuyo caso he dotado de nombres ficticios a las protagonistas y he adecuado el ritmo de la escena, con el fin de que pueda entenderse una secuencia de guion aislada como etnografía creativa no ficticia —como sucede en este artículo o en mi tesis doctoral—.

En campo (entre 2015 y 2016), el guion me permitió escribir sobre las personas de mi alrededor y sobre mí misma respetando el anonimato. Además, pude plasmar los datos que recogía sumergiéndome en los aspectos emocionales y subjetivos, tanto de las personas investigadas como de mí misma como investigadora. Desde mi condición de kaustiana pude recoger en la misma creación etnográfica parte de los textos escritos, reflejados como “Sierra”⁴, la mujer investigada, y, a la vez, recoger mi experiencia y emociones como antropóloga investigadora que crea y escribe el guion desde un análisis feminista, reflexivo e intersubjetivo de la cotidianidad observada.

4 Personaje explicado en el siguiente apartado.

Esta aproximación nos acerca a una dimensión autoetnográfica (Bénard 2019; Blanco 2012; Ellis y Bochner 2006; Sparkes 2002). Realizar una autoetnografía requiere escribir retrospectivamente y selectivamente sobre epifanías que derivaron o fueron dadas desde una identidad específica. No obstante, las personas autoetnógrafas, además de utilizar sus propias herramientas metodológicas o literatura escrita para analizar una experiencia determinada, se sirven de otras experiencias personales, llevan a cabo entrevistas y/o ponen el foco en artefactos culturales, con el objetivo de presentar una experiencia cultural contrastando con otras investigaciones existentes (Ellis, Adams y Bochner 2011). En resumidas cuentas, encontré que había otras formas de plasmar el trabajo de campo para salvar los nudos que afrontamos en la experiencia investigadora. En mi investigación, el guion me permite transitar entre los posicionamientos de sujeto de estudio y sujeto investigadora a través de un texto accesible, protegiendo el anonimato de las personas implicadas.

Punto de giro: la creación del personaje “Sierra”

Sierra. Una voz en la investigación

Vine a KAUST a encontrarme una vida. La mía. Ahora tengo esta, pero no descarto seguir emplazando mis huesos y mis deseos en otra tierra menos incandescente. Aquí hace calor y se me queman los pies. Las manos me sudan y el cuerpo me pide líquidos.

Mi cuerpo sucumbe a la fluidez, algo distinto al agua, algo similar a su estado.

¿Por qué hablamos de plantas de los pies y de palmas de las manos? Aquí el tiempo no vuela, está sembrado, es el sustrato... nosotras, palmeras. Palmeras plantadas en la tierra [se señala con los dedos índices de ambas manos los pies] y con las palmas al cielo [eleva sus las manos estirando todo el cuerpo como si de un ejercicio de yoga se tratase]. Sin pedir nada y exigiendo lo nuestro. El lugar entre arena caravista y cielo cubierto, lugar en el que bandearnos, movernos sin pérdida.

Bandearse es evocar un movimiento suave, hacia la derecha y hacia la izquierda [ahora se balancea ante mis ojos], sin sobresaltos.

Fue escucharla, verla en acción y pensar que encontrarme con Sierra había sido un golpe de suerte.

Estaba frente a la mujer más extraña a mí —aunque externamente entrara también en el molde de “occidental, no musulmana, mujer, joven”—, la mujer que me serviría de informante, que me enseñaría el recinto, coprotagonista en el guion y que usaría de hilo conductor en una parte importante de mi diario.

Fue fácil establecer una relación, nos encontramos en la clase de inglés y por extrañas que parecíamos una a la otra, me senté a su lado, con ella. Fue sin duda

la mejor decisión que pude tomar en KAUST, y si lo pienso fue la primera decisión metodológica que adopté. Su presencia, su forma de entender el recinto, de vivirse ella allí y nuestra relación, atraviesa toda la experiencia.

A veces no elegimos a nuestros informantes, solo a veces somos nosotras las elegidas, y hay que estar atentas para discernir por quién fuimos descubiertas.

Fue mi confidente, a la que conté mis intenciones de escribir una tesis sobre este lugar y fue ella la que se autoinvitó a acompañarme. Había llegado antes que yo, concretamente en febrero cuando visité KAUST por primera vez, parecía conocer bien el *compound* y a muchas de sus gentes, hablábamos el mismo idioma y nos resultaba cómodo, práctico y estimulante pasar tiempo juntas.

Fue en un principio una relación de conveniencia y después, y hasta su marcha definitiva, se convirtió en una relación estrecha. Sigo acordándome de ella y me recreo en su ausencia a menudo, pero eso se escapa ya del plano y periodo que abarca el trabajo de campo de esta tesis desde la antropología, comprendido entre 2011 y 2016. Una pena.

Me voy a referir a nosotras⁵ como un eje incontestable, como si la relación fuera el eje perpendicular del discurso antropológico que voy a sostener y como si todas las demás participantes —personas, materialidades y acciones— se articularan atravesadas por ese eje que formamos ambas, la antropóloga y Sierra, y que dio lugar a movi­dades orgánicas, movimientos colectivos, emociones corporales y resistencias políticas. Así, y porque no sabría hacerlo de otra manera, esta especie de biomecánica contextual, que va a hacer avanzar la tesis, estará fundamentalmente narrada desde los imponderables corporales y materiales, engranajes claves de esta experiencia etnográfica.

Desde un texto escrito a modo de “proceso analítico creativo” o CAP (Richardson 2003)⁶, acabo de presentar la idea de ficcionalizarse a una misma dentro de la etnografía para mostrar una autoetnografía encubierta dentro de un contexto restrictivo, pero además para autorreflejarse/autorreferenciarse como sujeto y objeto de la investigación, como la investigadora que crea el guion pero también como la persona investigada perteneciente al grupo sobre el que versa la etnografía. Fueron dos las circunstancias que ponen en juego un proceso creativo de búsqueda de nuevas técnicas y el descubrimiento de la utilización del guion cinematográfico en la etnografía. En primer lugar, el régimen restrictivo y autoritario de Arabia Saudí y, en segundo lugar, la propia experiencia etnográfica en el campo, desde sus inicios, que me enfrenta de manera empírica a este doble posicionamiento, a la búsqueda

5 *Nosotras* surge como la relación entre: Sierra, cuerpo-etnografía, la parte investigable, y la antropóloga, cuerpo-etnógrafo, la parte investigadora.

6 “Los CAP de la etnografía muestran la relación en la escritura entre el proceso y el producto de escritura. El producto no puede ser separado del productor, del modo de producción o del método de conocer” (Richardson 2003, 385-386).

metodológica y a la aplicación de las técnicas de investigación en esta primera fase del trabajo de campo.

Debo señalar que Sierra no pretende ser la representante de la voz de las participantes, sino que se trata de un trabajo conjunto donde un cuerpo, participante e investigadora son “co-autoras en una práctica articulada con otras compañeras” (Haraway 1995, 138). Sierra surge como una resistencia al individualismo que en ocasiones encierra el trabajar en contextos socioculturales lejanos a los nuestros, pero también como una resistencia al racionalismo imperante en una universidad tecnológica y al régimen autoritario bajo el que se emplaza. Es una decisión metodológica para poder escribir en un contexto restrictivo con las libertades sociales y con las sensibilidades particulares como fuente de conocimiento.

En mi investigación, Sierra en sí es un sujeto de la investigación, habla entrecuillado y en primera persona, es la protagonista de mi guion kaustiano, mi vivencia como parte de la comunidad. Es el reflejo de mi sensibilidad, emociones y corporalidad, la subjetividad en KAUST. La experiencia investigable vivida en KAUST. Otro sujeto es la narradora o guionista, la antropóloga. La parte investigadora, un intento de objetividad, el lado intencionado más neutro. Normalmente escrito en tercera persona y cita a otras autoras/es.

Según Adrienne Rich: “La disonancia entre estas imágenes y los acontecimientos diarios de mi propia vida exigían una constante habilidad por parte de la imaginación, una especie de traducción perpetua y una fragmentación inconsciente” (2001, 171). Considero que, en mi experiencia de campo, la fragmentación se producía entre ser mujer y antropóloga en Arabia Saudí; el arte necesario para resistir dicha *fragmentación* fue la apuesta metodológica de la creación de Sierra, para expandir los límites de la escritura etnográfica mediante el uso de la imaginación y creatividad en búsqueda de una posición que me hiciera sentirme cómoda con la investigación, con las personas que participan en ella, con el entorno y conmigo misma. En este sentido, la investigadora, en calidad de autora, “no es un testigo neutro que narra la realidad de las cosas sino alguien que construye, desde su experiencia, una interpretación de esas realidades” (Clifford y Marcus 1991, 15).

El clímax: té y pasiones etnográficas

Tim Ingold (2014) nos sumerge en la importancia y el papel de la antropología para reparar la ruptura que se da entre la etnografía, anexada a los hechos, y la imaginación, anexada a la teoría. Recogiendo esta idea, propongo la utilización del guion cinematográfico, como veremos a continuación, como herramienta antropológica para imbricar etnografía y teoría, es decir, en palabras de Ingold, “reparar la ruptura” entre realidad e imaginación.

Hace ya cuatro décadas, Clifford Geertz argumentaba: “Pequeños hechos hablan de grandes cuestiones, guiños hablan de epistemología o correrías contra ovejas hablan de revolución, porque están hechos para hacerlo así” (2008, 35). En

esta apuesta, pequeñas secuencias escritas nos predisponen a aprehender cuestiones más amplias, emplazándonos dentro del contexto etnográfico. Por una parte, el guion se presenta como un texto evocador de escenas cotidianas del trabajo de campo, capaz de registrar la agencia de distintas materialidades, cuerpos, emociones y registros sensoriales de una forma simétrica, igualitaria y participativa, especialmente en contextos restrictivos.

Por otro lado, el guion invita a la reflexión. Ellis, Adams y Bochner (2011), siguiendo a Charmaz y Emerson (1983) y a Ellis (1991), afirman que en las narrativas en capas la investigación existe como una “fuente de preguntas y comparaciones”, en lugar de “una medida de verdad” (Charmaz y Emerson 1983, 117), y que este tipo de narrativas usando viñetas, reflexibilidad, múltiples voces e introspección muestran que la recopilación y el análisis de los datos se desarrollan simultáneamente (Ellis, Adams y Bochner 2011).

Al hilo de esta reflexión, podríamos considerar el guion como una narrativa en capas escrita usando la reflexividad y la introspección de la antropóloga, pero también mostrando otras voces —incluyendo su posicionamiento como perteneciente al grupo— como un punto de partida de preguntas y comparaciones. El guion permite subrayar las acciones —no solo las conversaciones y las descripciones— del contexto en sí, debe ir como el que se realiza el trabajo de campo. La etnógrafa dirige la interpretación a la vez que la escribe, reforzando la dimensión interpretativa que el guion ofrece también a la audiencia. Adentrémonos en la siguiente secuencia del diario de campo.

154

■ Secuencia: té y pasiones etnográficas⁷

XX. Interior. Salón casa de Gabriela. Tarde

Alrededor de una mesa de madera redonda y baja, sentadas entre cojines, tres mujeres. Gabriela [42 años] ha invitado a su amiga circunstancial Sierra [39 años] para que conozca a su nueva vecina saudí Malak [37 años]. Sierra trabaja organizando eventos culturales para la comunidad y en breve expondrán trabajos en la biblioteca de artistas del *compound*. Malak ha pintado por primera vez caballos, una posible realidad exponer al público y en su país, imágenes explícitas que no sean del Rey y herederos; y un sueño poder montarlos algún día.

Gabriela sirve el té casi con parsimonia.

7 Los nombres de las mujeres han sido modificados para garantizar su anonimato. Dentro de un recinto en Arabia Saudí, en casa de Gabriela —una mujer sudamericana—, toman té Sierra —una mujer europea— y Malak —una mujer de Oriente Medio—. Gabriela y Sierra se conocen desde hace un par de años; ambas viven con sus familias en el recinto. Malak acaba de instalarse y es vecina de Gabriela. Gabriela ha organizado el encuentro del té para que Malak y Sierra se conozcan.

GABRIELA

¡Malak! Muéstrale tus cuadros a Sierra, le van a encantar.

Sierra está en el comité de selección de obras, te echará una mano.

¡Son divinos!

Gabriela da un rodillazo a Sierra por debajo de la mesa mientras sirve el té sin inmutarse. Malak abre una bolsa grande del Mall of Arabia apoyada sobre el sofá y acerca a Sierra un lienzo del retrato de tres caballos.

MALAK

¡Me gustan los caballos!

Solo los he visto una vez, en un viaje a Ta'if, pero me encantaría montar algún día, mi padre tenía camellos..., [conformándose con la voz].

Sierra sin palabras. Mira la obra con sorpresa. Nunca había visto pintar un caballo así. Solo de frente, plano. Sin nada de profundidad. Estrictamente tres caras, no cabezas de caballos. Tres caras de caballos muy expresivas contrastan con los tres cuerpos demasiado pequeños, casi de dibujo infantil.

MALAK

Toma, también tengo estos dos [abriendo de nuevo la bolsa].

Unas palmeras datileras, el preferido de mi esposo, y este del jardín de casa.

Sierra los mira fugazmente, pero continúa con los caballos entre sus manos. Fija su mirada sobre una de las caras equinas.

SIERRA

¡Son impactantes, Malak!

Tan distintos a todo...

MALAK

[Interrumpiendo a Sierra]

Quizás es porque los pinto con la mano izquierda.

Se me da mejor [se pone seria].

Nadie lo sabe, pero soy zurda, es mi pequeña travesura [Malak mira al techo].

Sierra sigue en silencio, impactada ante lo que está viendo.

GABRIELA

[Intentando romper el silencio]

Malak, ayer vi a tus gemelitos...

Creí que solo tenías a Salma, se lleva tan bien con Sofía,

¡qué amigas son!

Malak aparta la mirada de la cara inmóvil de Sierra, pone azúcar en su té y añade:

MALAK

Bueno, en realidad los pequeños llegaron hace diez días de Jeddah.

Cursarán este año aquí en la escuela del *compound*.

Mi marido así lo ha decidido.

Solo se llevan un año con Salma [con cara de desaprobación].

GABRIELA

Uff, ¡casi los tres seguidos!

Estarás contenta de tenerlos en casa.

Son preciosos, ¡qué ojos tan despiertos tienen!

MALAK

No hablan inglés, supongo que les queda solo estar atentos...

[una leve sonrisa maliciosa se dibuja en la comisura de sus labios, perfectamente perfilados de rojo intenso]

Gabriela y Malak ríen la broma al unísono. Sierra, ausente, sigue embobada frente al cuadro que tiene entre manos.

SIERRA

Jamás había visto la cara de un caballo así.

[En voz muy baja casi para ella]

Desde abajo... sin orejas y todo son ojos negros.

GABRIELA

[Mirando a Malak y retomando la conversación anterior]

Como sean como la madre, enseguida aprenden.

¡Lo tuyo es increíble, hablas mejor que yo!

[Enseguida se da cuenta de su torpeza]

... que de Uruguay nos mudamos a Austin, Texas, tres años y luego seis a Suecia.

MALAK

[Con mirada complaciente y mirando a los ojos a Gabriela]

Ya... en realidad, no son mis hijos, Gabriela; son de mi marido.

Gabriela, confundida durante unos segundos, da un sorbo a un té templado. Lo posa. Separa sus labios pálidos, pero se detiene. Silencio largo. Sierra mira a Malak. Las tres beben el té. El sorbo de té parece darle carrerilla a Gabriela.

GABRIELA

No te preocupes mujer... eso en Uruguay y en Europa [mirando a Sierra] está a la orden del día...

MALAK

Ya.

GABRIELA

[Hablando muy rápido]

La gente se divorcia, se junta, se casa, se descasa...

Sierra le pellizca el muslo por debajo de la mesa a una Gabriela que parece ignorarla a pesar de dolerle y quejarse.

GABRIELA

¡Ay!

Juntan los hijos de las dos partes e incluso...

¡¡¡Hacen nuevos!!! [Con tono de desaprobación]

Gabriela mira ahora a Sierra, creyendo descifrar el porqué de la patada.

GABRIELA

Y no es que esté en desacuerdo, Sierra.

Pero esos niños...

[Gabriela toma aire para dar su alegato]

¡¡¡Son las víctimas!!!

Sierra desvía la mirada hacia los caballos, que atentos parecen observar la escena, y sonríe para sí misma, dejándole hablar a Gabriela.

MALAK

Ya... [con voz calmada, suave, y clavando sus ojazos negros enmarcados bajo unas cejas gruesas, más negras aun y perfectas].

Pero no es su exmujer [pausa].

No está divorciado [pausa].

Tampoco son mis hijos... [sorbo de té suavemente].

Son los hijos de sus otras dos mujeres.

¡Ni siquiera son gemelos!

Malak se sirve más té. Con delicadeza ritualizada gira 180° la tetera de porcelana inglesa, casi admirándola y tomándola con la mano derecha, la eleva por el asa, separándola exageradamente de la taza, y vierte el líquido humeante sobre la porcelana. El sonido del té contra la loza atrapa a Sierra, que despega la mirada de los caballos que yacen junto a ellas en el sofá para admirar a la autora de esta tarde de té.

158
■

En esta secuencia del recinto se recoge abundante información sobre las tres mujeres que están alrededor de esa mesa tomando el té, pero, fundamentalmente, el guion nos permite mostrar el entorno, el contexto sociocultural en el que se encuentran las tres protagonistas y los vínculos entre ambas. Recoge palabras y movimientos, mostrándonos hechos que tienen lugar en ese momento detenido de cotidianidad del *compound* y las relaciones de poder en las existencias de las tres mujeres y de cada una de ellas por separado en sus vidas diarias.

Referente a las protagonistas, el guion nos muestra que Malak es una saudí-kaustiana y Gabriela una expatriada-kaustiana. A través de Malak hemos apreciado los sistemas de parentesco saudí y entendido que ella es otra mujer de su marido, que el amparo del recinto le permite, en cierta manera, desarrollar su pasión por la pintura y dibujar “caras” y además admitir su condición de zurda —al menos hablar de ello—⁸.

La secuencia también recoge la tendencia de Gabriela a normalizar sus propias experiencias como modelo occidental válido estándar, a homogeneizar o tratar de encajar en su construcción de normalidad la vida de las otras dos mujeres. Sierra es mostrada como el personaje antagonista, formando parte de la organización de la exhibición de arte del *compound*. Nos recuerda, por su manera de estar y relacionarse

8 En Arabia Saudí, entre 2011 y 2016, el arte figurativo no estaba permitido. De hecho, a las figuras retratadas se les “pixelaba” la cara (a excepción de las fotografías del rey y sus herederos).

con las otras mujeres y con las distintas materialidades, en lenguaje cinematográfico, a la banda sonora de la película. Sierra es la música. Es la encargada de llamarnos la atención sobre determinados conceptos que se explican en la secuencia, mediante sus gestos y palabras directas, o a través de sus pellizcos y pequeñas patadas por debajo de la mesa a Gabriela. Nos advierte para fijarnos, por un lado, en los caballos de Malak y su manera de entender el arte y su entorno; por otro, en la forma de entender la vida y las relaciones de Gabriela.

Mediante la capacidad que posee el guion para describir la manera de estar en esa alfombra, los discursos de las tres mujeres y los tres cuerpos que habitan la escena, se puede inmortalizar sobre el papel un momento vivido en el recinto. Tiempo después, interpelando al poder de evocación de la escritura cinematográfica, me permite volver a situarme en ese tiempo y espacio detenido sobre el trabajo de campo.

Esta escritura secuenciada preserva las cuatro características que Geertz (2008) destaca de la descripción etnográfica: es interpretativa, interpreta el flujo del discurso social, pretende rescatar “lo dicho” en ese discurso y es microscópica. Además, esta técnica emplaza a distintas/os investigadoras/es a hacer uso de la imaginación e incorporarse como espectadoras/es en el centro de la secuencia; en definitiva, a ser partícipes como observadoras/es. Es decir, el guion secuenciado puede brindar la posibilidad a una nueva investigadora o investigador de redescubrir esa observación participante que habitó tiempo atrás la investigadora creadora del guion como trabajo de campo.

El guion como etnografía

Hablamos de un guion como etnografía cuando el sujeto protagonista en la secuencia nos emplaza a entender —dentro del sistema organizativo/jerárquico de estructuras significativas de la secuencia— cómo se construyen, perciben e interpretan los acontecimientos descritos por el conjunto de personajes y por la propia antropóloga-guionista recolectora de datos. El análisis minucioso de esta secuencia excede las dimensiones de este artículo; sin embargo, me gustaría apuntar brevemente cómo entrelaza el guion cinematográfico una realidad etnográfica y una epistemología antropológica.

En este sentido, la secuencia nos emplaza a establecer las siguientes conexiones entre teoría y práctica. Conceptos como etnocentrismo, androcentrismo, amor romántico o poligamia habitan en: la presunción de Gabriela de hablar mejor inglés y cuando Gabriela asume que los gemelos son también hijos de Malak, pues, sin dudar, está hablando desde su marco teórico etnocéntrico y su aproximación al amor romántico de Occidente. Lo mismo sucede cuando asume que el marido de Malak está divorciado, sin pensar en la poligamia saudí y la posibilidad de tener hasta cuatro mujeres al mismo tiempo.

En otro orden de cosas, desde la perspectiva antropológica del cuerpo y de las emociones, la manera en que Malak problematiza el ser zurda —o pintar con

la mano izquierda— en Arabia Saudí, país musulmán ultrarreligioso, y su focalización en las caras y los ojos de los caballos ante la pequeñez del resto del cuerpo de los animales, puede ser entendido como un intento de invisibilizar los cuerpos femeninos por el velo y la abaya saudí fuera del *compound*. Malak pinta caballos con caras de mujeres —mostrando las resistencias como mujer y como artista al régimen—, a pesar de la ausencia de arte figurativo en las rotondas de su país, a pesar de la ausencia de caras en carteles publicitarios apareciendo siempre pixelados, a pesar de la censura en las páginas de las revistas (arrancadas) por mostrar rostros o cuerpos femeninos.

Malak, su discurso y sus acciones, nos muestran su autocontrol de manera minuciosa al presentar su cuerpo en público, el poder de sus silencios, qué dice y cuándo para evitar ser juzgada. Sumado a esto, hay todo un aporte sensorial en la escena susceptible de ser analizado desde la antropología simbólica, sensorial y de la materialidad, como los sonidos del té al ser servido y el silencio, el color rojo de los labios y el negro de la abaya.

La resolución: consideraciones finales

160

■ Al intentar hacer trabajo de campo bajo una dictadura, lo primero que llama la atención no es la dificultad de llevar a cabo entrevistas en el lugar, sino que cualquier conversación va a estar condicionada por la situación política del país y las palabras serán minuciosamente medidas por parte de las personas que las emitan, siempre evitando juicios políticos y morales. Se percibe un discurso aprendido de fondo, manido, que es común a todos los sujetos y que evita que se responsabilicen de las opiniones vertidas. Son unas frases hechas, estudiadas y aprendidas que se saben aceptadas y no crean problemas. Sin embargo, están huecas: no asoma ni un ápice de pensamiento crítico o de experiencia vivida; son lugares comunes seguros y aceptados políticamente.

Con el guion, colocamos también la acción y no solo las palabras en el centro de estudio. Los actos de las personas, sus cuerpos, sus movimientos y las formas de estar en ese contexto desplazan palabras aprendidas y pensamientos encorsetados, permitiendo que afloren emociones y realidades, que no son más que las experiencias que habitan en esos cuerpos. En última instancia, los actos de esos cuerpos sobre los que pone el foco el guion no son actuaciones, sino acciones que tienen lugar en ese contexto descrito.

Entiendo también el guion como una herramienta feminista para la antropología, que se adentra en dos estratos imbricados: el contexto y las relaciones de poder. Nos sitúa. Nos coloca o descoloca; pone a la investigadora en el centro del universo sobre el que ocurre la acción y desvela su posicionamiento, tanto metodológico como analítico. Este situarnos puede hacerlo de dos maneras distintas, en dos momentos diferentes de espacio-tiempo. Por un lado, siendo parte de la secuencia —en el momento en el que suceden las acciones que son mostradas—; por otro, en

el instante en el que leemos las secuencias volvemos al entorno espaciotemporal en el que fueron creadas.

En cuanto a las relaciones de poder, el guion permite situar a cualquiera de los protagonistas, ya sean objetos, emociones, sentimientos y/o cuerpos, en el mismo plano horizontal, sin jerarquizar. Es decir, mediante la secuenciación narrada de lo que sucede ante nosotras podemos contar, visualizar y captar las experiencias desde la totalidad de los sentidos, empresa que, en determinadas situaciones personales, sociales y/o políticas resulta imposible desvelar como investigadoras sociales. Imposibilidad real o ficticia, peligrosidad también real o ficticia, pero en cualquier caso situaciones difíciles para la antropóloga que esta nueva herramienta puede ayudar a resolver.

Ahora bien, releer tiempo después el guion escrito nos permite ver las suturas entre la etnógrafa y la etnografía. Entiendo esta herramienta como una técnica relacional participativa que nos adentra en las relaciones y los sistemas de poder que se dan en las secuencias, al plasmar las imbricaciones entre las personas, la materia y el contexto social y político. También es una técnica inclusiva, porque la propia antropóloga puede estar presente e incluida como protagonista —por tanto, sometida a estudio como partícula en ese microcontexto cotidiano—. A su vez, la entiendo como una herramienta feminista porque permite desenmascarar el androcentrismo y visibilizarlo, y es o puede ser una herramienta que nos permita la autocrítica y la auto revisión.

Esta herramienta y las posibilidades que brinda puede ayudar a la disciplina para, desde la teoría del cuerpo y de las emociones, analizar las relaciones o ausencia de estas entre la antropóloga y su investigación. En las sucesivas versiones del guion etnográfico podemos crear versiones meditadas e intencionadas; podemos realizar una autocrítica de nuestro quehacer y de los marcos teóricos utilizados. Puede ser un ejercicio infinito y apasionante de aprendizaje que nos acompañe durante periodos largos de procesos de investigación, incorporando a las sucesivas versiones del guion nuestro marco teórico y epistemológico, cambiante y descubridor. Es crítica, o puede serlo, con esa tendencia de dejar fuera, o al menos de no poner en el centro de las investigaciones, a la materialidad y el entorno, de aislar fenómenos, de mostrar personas planas y sin matices en escenarios asépticos.

Igualmente, entiendo el guion como una técnica en diálogo con la teoría decolonial, dando voz a los personajes y a los paisajes, evidenciando posturas reduccionistas, colonialistas y racistas. Principalmente, si aplicamos sobre el guion el tipo de escritura etnográfica que recogen las *producciones narrativas* (Balasch y Montenegro 2003; Gandarias Goikoetxea 2014), donde son las propias protagonistas quienes opinan sobre sus palabras y actos reflejados, así como sobre la intencionalidad del guion creado por antropóloga como etnografía.

De esta manera, la metodología de las producciones narrativas asume que la relación entre investigadora y participante está mediatizada por las relaciones de poder, pero no necesariamente por la dominación (Balasch y Montenegro 2003). En este sentido, el resultado sería un guion etnográfico producido de diferentes versiones,

que incluya no tanto la voz de las protagonistas, sino su manera de entender el fenómeno, recogido en la etnografía construida de forma simétrica y colaborativa.

Otra particularidad de esta apuesta es la posibilidad de crear versiones partiendo del guion-diario de campo, para enfatizar en determinados aspectos. Se nos presenta, así, una fuente de libertad, que nos posibilita darnos el permiso de destacar o fijarnos en lo que nos interesa mostrar o incidir en esa secuencia de la etnografía, de una forma densa, relacional y contextualizada, entrando en el campo de la ficción etnográfica.

En conclusión, esta experimentación interdisciplinar en mi investigación surgió como respuesta al reto de trabajar en/sobre contextos particulares, donde es la cualidad de “campo minado” la que enfrenta a los actores sociales a situaciones extremas y nos hace cuestionarnos como investigadores nuestros compromisos éticos, fomentando la búsqueda de la interdisciplinaridad (Ferrándiz 2008).

Sobre el terreno, la escritura del guion me permitió, primero, captar y desvelar como antropóloga los sistemas culturales de organización no explícitos de una sociedad reducida en un recinto cuyas barreras físicas, políticas y corporales eran porosas y permitían la interacción y el enfrentamiento entre la multiculturalidad de la sociedad kaustiana y la teocracia saudí; segundo, explicarlos y plasmar esas conversaciones cotidianas “encubiertas” de las que formé parte. Eran escenas cotidianas, frecuentes y, a veces, también extensas.

Es otra manera de plasmar una entrevista en profundidad, sin implicar a nadie y a través de una descripción minuciosa del entorno, los gestos y las palabras de las protagonistas. Debido, por un lado, las características propias de la escritura de cualquier guion basada en frases cortas, escrita en presente y dialogada; por otro, la cotidianidad y la inmediatez de las secuencias dan lugar a un contexto ligero, articulado, plástico y flexible. Así, podríamos considerar el guion cinematográfico como como una convergencia entre imagen y texto, pero también como una herramienta creativa metodológica y de análisis; como una irreverencia etnográfica al contexto coercitivo, sin utilizar dispositivos técnicos y respetando el anonimato de las personas implicadas.

Es, en definitiva, una herramienta que nos invita a pensar de manera creativa, liberadora e imaginativa en cualquier contexto, por minado que sea, y ante cualquier fenómeno, por inabarcable que parezca. Es versátil, aplicable tanto para recoger los datos como para exponerlos e inclusiva, pues favorece la incorporación de la antropóloga en el texto. Es relacional: pone en interrelación a los personajes y contextualiza los fenómenos sobre los que investigamos. Es una puerta abierta ante un sendero sin marcar. Es antropología.

Referencias

1. Abu-Lughod, Lila. 1990. "Can There Be a Feminist Ethnography?". *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 5 (1): 7-27. <https://doi.org/10.1080/07407709008571138>
2. Ahmed, Sara. 2017. *Living a Feminist Life*. Durham: Duke University Press.
3. Ahmed, Sara. 2013. *The Cultural Politics of Emotion*. Londres: Routledge.
4. Al-Atawneh, Muhammad. 2009. "Is Saudi Arabia a Theocracy? Religion and Governance in Contemporary Saudi Arabia". *Middle Eastern Studies* 45 (5): 721-737. <https://doi.org/10.1080/00263200802586105>
5. Al-Rasheed, Madawi. 2013. *A Most Masculine State: Gender, Politics and Religion in Saudi Arabia*. Cambridge: Cambridge University Press.
6. Al-Rasheed, Madawi. 2008. *Kingdom without Borders: Saudi Political, Religious, and Media Expansion*. Londres: Hurst and Co.
7. Al-Shobakky, Waleed. 2018. "The University the King Built". *The New Atlantis* 54: 51-65. <https://www.thenewatlantis.com/publications/the-university-the-king-built>
8. Al-Shobakky, Waleed. 2008. "Petrodollar Science". *The New Atlantis* 22: 3-19. <https://www.thenewatlantis.com/publications/petrodollar-science>
9. Ardèvol, Elisenda. 1998. "Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales". *Disparidades. Revista de Antropología* 53 (2): 217-240. <https://doi.org/10.3989/rdtp.1998.v53.i2.396>
10. Augusto, Cristina Villalba y Nacho Álvarez Lucena. 2011. *Cuerpos políticos y agencia: reflexiones feministas sobre cuerpo, trabajo y colonialidad*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
11. Balasch, Marcel y Marisela Montenegro. 2003. "Una propuesta metodológica desde la epistemología de los conocimientos situados: las producciones narrativas". *Encuentros en Psicología Social* 1 (3): 44-48. https://www.academia.edu/762651/Una_propuesta_metodol%C3%B3gica_desde_la_epistemolog%C3%ADa_de_los_conocimientos_situados_Las_producciones_narrativas
12. Behar, Ruth y Deborah A Gordon. 1995. *Women Writing Culture*. Berkeley: University of California Press.
13. Bénard Calva, Silvia Marcela. 2019. *Autoetnografía. Una metodología cualitativa*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de Aguascalientes – El Colegio de San Luis.
14. Blanco, Mercedes. 2012. "Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos". *Andamios* 9 (19): 49-74. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632012000200004
15. Butler, Judith. 2014. "Rethinking Vulnerability and Resistance [Repensar la vulnerabilidad y la resistencia]". Conferencia presentada al XV Simposio de la Asociación Internacional de Filósofos, 24 de junio en la Universidad de Alcalá de Henares, Madrid, España. Vídeo de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=hEjQHv0R6rQ>
16. Castaneda, Carlos. 1994. *El arte de ensoñar*. Barcelona: Seix Barral.
17. Charmaz, Kathy y Robert M. Emerson. 1983. *Contemporary Field Research: A Collection of Readings*. Boston, MA: Little, Brown and Company

18. Citro, Silvia, coord. 2010. *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos.
19. Clifford, James y George Marcus, eds. 1991. *Retóricas de la antropología*. Barcelona: Júcar Ediciones.
20. Csordas, Thomas J. 1990. "Embodiment as a Paradigm for Anthropology". *Ethos* 18 (1): 5-47. <https://doi.org/10.1525/eth.1990.18.1.02a00010>
21. Del Valle, Teresa. 2000. *Perspectivas feministas desde la antropología social*. Barcelona: Editorial Ariel.
22. Denzin, Norman K. 2004. "The War on Culture, the War on Truth". *Cultural Studies – Critical Methodologies* 4 (2): 137-142. <https://doi.org/10.1177/1532708603256627>
23. Ellis, Carolyn S. y Arthur P. Bochner. 2006. "Analyzing Analytic Autoethnography: An Autopsy". *Journal of Contemporary Ethnography* 35 (4): 429-449. <https://doi.org/10.1177/0891241606286979>
24. Ellis, Carolyn S., Tony E. Adams y Arthur P. Bochner. 2011. "Autoethnography: An Overview". *Historical Social Research / Historische Sozialforschung* 36 (4): 273-290. <https://www.jstor.org/stable/23032294>
25. Esteban, Mari Luz. 2015. "La reformulación de la política, el activismo y la etnografía. Esbozo de una antropología somática y vulnerable". *Ankulegi. Revista de Antropología Social* 19: 75-93. <http://aldizkaria.ankulegi.org/ankulegi/article/view/78>
26. Esteban, Mari Luz. 2004. *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Bellaterra.
27. Ferrándiz, Francisco. 2011. *Etnografías contemporáneas. Anclajes, métodos y claves para el futuro*. Barcelona: Anthropos.
28. Ferrándiz, Francisco. 2008. "La etnografía como campo de minas: de las violencias cotidianas a los paisajes posbélicos". En *XI Congreso de Antropología: Retos Teóricos y Nuevas Prácticas*, editado por Margaret Bullen y Carmen Diez Mintegui, 89-115. Donostia: Ankulegi Antropologia Elkartea. <https://www.ankulegi.org/wp-content/uploads/2012/03/0004Ferrandiz.pdf>
29. Ferrero, Mario. 2009. "The Economics of Theocracy". En *The Political Economy of Theocracy*, editado por Mario Ferrero y Ronald Wintrobe, 31-55. Nueva York: Palgrave Macmillan.
30. Gandarias Goikoetxea, Itziar. 2014. "Tensiones y distensiones en torno a las relaciones de poder en investigaciones feministas con producciones narrativas". *Quaderns de psicologia* 16 (1): 127-140. <https://doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.1210>
31. Geertz, Clifford. 2008. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
32. Geertz, Clifford. 1973. *Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture*. Nueva York: Basic Books.
33. Hamdan, Amani. 2005. "Women and Education in Saudi Arabia: Challenges and Achievements". *International Education Journal* 6 (1): 42-64. <https://eric.ed.gov/?id=EJ854954>
34. Haraway, Donna J. 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.

35. Haraway, Donna. 1988. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". *Feminist Studies* 14 (3): 575-599. <https://doi.org/10.2307/3178066>
36. Harding, Sandra. 1996. *Ciencia y feminismo*. Madrid: Ediciones Morata.
37. Haykel, Bernard, Thomas Hegghammer y Stéphane Lacroix. 2015. *Saudi Arabia in Transition*. Cambridge: Cambridge University Press.
38. Henley, Paul. 2000. "Ethnographic Film: Technology, Practice and Anthropological Theory". *Visual Anthropology* 13 (2): 207-226. <https://doi.org/10.1080/08949468.2000.9966800>
39. Holbraad, Martin, Sarah Green, Alberto Corsín Jiménez, Veena Das, Nurit Bird-David, Eduardo Kohn, Ghassan Hage, Laura Bear, Hannah Knox y Bruce Kapferer. 2018. "What Is Analysis? Between Theory, Ethnography, and Method". *Social Analysis* 62 (1): 1-30. <https://doi.org/10.3167/sa.2018.620103>
40. Howes, David. 2005. *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*. Berg: Routledge.
41. Ingold, Tim. 2014. "That's Enough about Ethnography!". *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 4 (1): 383-395. <http://dx.doi.org/10.14318/hau4.1.021>
42. Juliano Corregido, María Dolores. 2001. *El juego de las astucias: mujer y construcción de modelos sociales alternativos*. Madrid: Horas y Horas la Editorial.
43. Le Breton, David. 1999. *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires: Nueva Visión.
44. MacDougall, David y Juan Manuel Espinosa. 2009. "Cinema transcultural". *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 9: 47-88. <https://doi.org/10.7440/antipoda9.2009.02>
45. MacKendrick, Alexander. 2005. *On Film-Making: An Introduction to the Craft of the Director*. Londres: Faber & Faber.
46. Martos-García, Daniel y José Devis-Devis. 2015. "Un día cualquiera en la cárcel: la etnografía-ficción como representación de una investigación". *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana* 10 (3): 356-378. <https://doi.org/DOI:10.11156/aibr.100304>
47. Maturana, Humberto. 2010. "¿Cómo somos como seres humanos?". Discurso de recepción del Doctor Honoris Causa por la Universidad de Málaga, España. <https://www.bloghemia.com/2021/05/como-somos-como-seres-humanos-por.html>
48. McKee, Robert. 2011. *El guión*. Barcelona: ALBA Minus.
49. Nencel, Lorraine. 2014. "Situating Reflexivity: Voices, Positionalities and Representations in Feminist Ethnographic Texts". *Women's Studies International Forum* 43: 75-83. <https://doi.org/10.1016/j.wsif.2013.07.018>
50. Nordstrom, Carolyn y Antonious C.G.M Robben, eds. 1995. *Fieldwork under Fire: Contemporary Studies of Violence and Survival*. Berkeley: University of California Press.
51. Pink, Sarah. 2015. *Doing Sensory Ethnography*. Londres: SAGE.
52. Pink, Sarah. 2013. *Doing Visual Ethnography*. Londres: SAGE.
53. Rich, Adrienne. 2001. *Sangre, pan y poesía: prosa escogida: 1979-1985*. Barcelona: Icaria.
54. Richardson, Laurel. 2003. "Writing: A Method of Inquiry". En *Turning Points in Qualitative Research: Tying Knots in a Handkerchief*, editado por Yvonna S. Lincoln y Norman K. Denzin, 379-396. Walnut Creek: Altamira Press.

55. Rivetti, Paola. 2017. "Methodology Matters in Iran. Researching Social Movements in Authoritarian Contexts". *Anthropology of the Middle East* 12 (1): 71-82. <https://doi.org/10.3167/ame.2017.120106>
56. Smith, Brett, Kerry R. McGannon y Toni L. Williams. 2015. "Ethnographic Creative Nonfiction: Exploring the Whats, Whys and Hows". En *Ethnographies in Sport and Exercise Research*, editado por Gyozo Molnar y Laura Purdy, 73-88. Londres: Routledge.
57. Sparkes, Andrew C. 2002. "Autoethnography: Self-Indulgence or Something More". En *Ethnographically Speaking: Autoethnography, Literature, and Aesthetics*, editado por Arthur Bochner y Carolyn Ellis, 209-232. Nueva York: AltaMira.
58. Sparkes, Andrew y José Devis. 2007. "Investigación narrativa y sus formas de análisis: una visión desde la educación física y el deporte". En *Educación, cuerpo y ciudad: el cuerpo en las interacciones e instituciones sociales*, editado por William Moreno y Sandra Pulido, 43-68. Medellín: Funámbulos Editores.
59. Stolke, Verena. 2004. "La mujer es puro cuento: la cultura del género". *Estudios Feministas* 12 (2): 77-105. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2004000200005>
60. Tedlock, Barbara. 1991. "From Participant Observation to the Observation of Participation: The Emergence of Narrative Ethnography". *Journal of Anthropological Research* 47 (1): 69-94. <http://www.jstor.org/stable/3630581>
61. Thurén, Britt-Marie. 1993. *El poder generizado: el desarrollo de la antropología feminista*. Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid.