



**MATERIAL DEL CURSO
LECTURAS CONTEMPORANEAS EN INVESTIGACIÓN SOCIAL**

DR. VICENTE SISTO

[Denzin, N. \(2001\): "The reflexive interview and a performative social science". *Qualitative Research*
Vol. 1 N° 1; 23-46.](#)

Norman Denzin
**LA ENTREVISTA REFLEXIVA Y UNA CIENCIA
SOCIAL PERFORMATIVA.**
(traducción en revisión)

PROGRAMA DE MAGISTER EN PSICOLOGÍA SOCIAL

Norman Denzin
LA ENTREVISTA REFLEXIVA Y UNA CIENCIA
SOCIAL PERFORMATIVA¹.
(traducción en revisión)

Al comenzar un siglo nuevo es necesario re-contratar la promesa de la investigación cualitativa como una forma de práctica radical democrática. El turno de la narrativa en las ciencias sociales ha sido tomado. Hemos tomado nuestras historias del campo. Hoy, entendemos que escribimos cultura, y lo que escribimos no es una inocente práctica. Conocemos el mundo sólo a través de nuestras representaciones acerca de él.

Sinopsis.

Por un siglo entero, la entrevista ha sido la herramienta básica de obtención de información de las ciencias sociales. Holstein y Gubrium (1995) estiman que el 90% de las investigaciones de las ciencias sociales explotan los datos de entrevistas; aumentando la media, los servicios humanos profesionales y las investigaciones sociales obtienen su información acerca de la sociedad por las entrevistas. Nos hemos vuelto una sociedad de entrevistas, una sociedad cinematográfica, una sociedad que se conoce a sí misma a través de la reflexiva contemplación de un aparato cinematográfico.

Mi discusión se revela en siete partes. Empezaré con una estructura interpretativa que localiza la entrevista reflexiva en torno a las estructuras de la *sociedad cinematográfica-entrevistada*. Esto lleva a la discusión de los conceptos de la ejecución (*performance*) de la entrevista, escritura performativa y etnodramas. Luego uso la película de Trinh T. Minh-ha, “Surname Viet Given Name Nam” (1992), como un vehículo para comparar y contrastar las formas de entrevista reflexiva y tradicional. Luego explico el proyecto de Ana Deavere Smith, especialmente sus conceptos de *performance*, y el texto poético. Me muevo desde los argumentos de Smith hacia una *performance* de texto basada en una entrevista reflexiva con la señora Anderson, una mujer que guió la batalla para desagregar las escuelas en Edge City a mediados de los 60. Concluyo volviendo a mis temas utópicos, y a las promesas de la entrevista reflexiva para una sociedad justa y libre.

¹ La noción de *performance* es tomada por Denzin del trabajo de Judith Butler, quien describe con este término la acción de actuar desde el discurso. Siguiendo a Foucault, los discursos constituyen identidad y subjetividad, y, por lo tanto fijan las posibilidades de acción; sin embargo Butler pone hincapié con este término en que las actividades, si bien están determinadas discursivamente, son realizadas localmente, y va más allá aún al señalar que los discursos sólo viven performativamente, es decir en su actuación localizada por parte de los agentes. El énfasis, por lo tanto, está puesto en la acción, situada, discursivamente pauteada, pero jamás la acción (al igual que el desempeño de un papel por parte un actor) reproduce estrictamente el guión, he ahí la posibilidad de la transformación social. De ahí que Denzin utilice, por un lado, la metáfora teatral, y, por otro, sitúe en lo preformativo, a una ciencia social que, coherentemente con las características del séptimo momento en metodología cualitativa, transforme lo social, generando nuevas discusiones, nuevas aperturas críticas a la vez que activas (V. S.)

Este ensayo es un proyecto utópico. Busco una nueva forma interpretativa, una nueva forma de entrevista, que he llamado reflexiva, dialógica, o entrevista ejecutada. La entrevista reflexiva no es una herramienta de obtener información en sí. No es una mercancía que arriendas a alguien para coleccionar, o que tú pagas por obtener. Pertenece a una comunidad moral. En este punto cito a Leopold (1949) quien dijo de la tierra: “nosotros abusamos de la tierra porque la consideramos como una mercancía que nos pertenece. Cuando vemos la tierra como una comunidad a la cual pertenecemos, podemos empezar a usarla con amor y respeto”. No somos dueños de la tierra, la tierra es una comunidad a la cual pertenecemos.

Sustituya las palabras “entrevista” e “investigación” por la palabra “tierra”. Como investigadores pertenecemos a una comunidad moral. Hacer entrevistas es un privilegio para nosotros, no un derecho que tenemos. Las entrevistas nos pertenecen. Las entrevistas son parte de una conversación dialogada que nos conecta a esta extensa comunidad moral. Las entrevistas surgen de los eventos ejecutados. Transforman la información en experiencia compartida. Este proyecto reflexivo presume que las palabras y el lenguaje tienen una presencia material en el mundo; las palabras tienen efectos en las personas. Las palabras importan.

Imagino un mundo donde la raza, la etnia, la clase, el género y la orientación sexual se cruzan; un mundo donde lenguaje y acción den poder, y los humanos pueden volverse quienes desean ser, libres de prejuicios, represiones y discriminaciones. Aquellos que escriben cultura usando entrevistas reflexivas y aprendiendo a usar el lenguaje de tal modo que vuelva unida a las personas. La meta es crear críticamente textos que den poder, que demuestren una fuerte afición...por la libertad y un interés sensible por las vidas de las personas. Esos textos hacen mover más que audiencias, a las lágrimas. Ellos critican el modo en que es el mundo, y ofrecen sugerencias acerca de como podría ser diferente.

Estructura Interpretativa.

Deseo re-leer la entrevista, no como un método de obtener información, pero si como un vehículo para producir textos performativos y desarrollar etnografías acerca de la identidad y la sociedad. Deseo localizar esta lectura en torno a su momento histórico. La investigación cualitativa opera en un campo históricamente complejo que es cruzado por siete períodos históricos, los siete operan en el presente. Estos momentos son: (1) el tradicional (1900-1950); (2) el modernista o edad dorada (1950-70); (3) blurred genres (1970-86); (4) la crisis de representación (1986-90); (5) el posmoderno o experimental (1990-6); (6) el post-experimental (1996-presente); y (7) el futuro, el séptimo momento.

El momento presente es definido por una sensibilidad performativa, por un deseo de experimentar con diferentes modos de presentar un texto de entrevista. La sensibilidad desarrollada vuelve a las entrevistas hacia textos performativos, hacia monólogos poéticos. Vuelve a los entrevistadores en performers, en personas cuyas palabras y narrativas son luego performadas por otros. Como Richardson (1997) argumenta, en el período post-experimental ningún discurso tiene un puesto privilegiado, ningún método o teoría tiene una afirmación general y universal para el conocimiento autorizado.

La entrevista como una práctica interpretativa:

La entrevista, como práctica interpretativa, ha tenido una serie de diferentes significados en cada período histórico. Sus significados, formas y usos cambian de un momento a otro, moviéndose de momento a momento, de estructurado, semi-estructurado y un formato abierto en los períodos tradicional y modernista, hacia la crítica feminista de estos formatos en el tercer y cuarto momento, pasando por los usos auto-etnográficos del método en el quinto y sexto momento, hasta el más reciente giro performativo post-experimental, aproximación que aquí se toma. El momento presente es definido además, por un aumento de la resistencia de grupos minoritarios a las entrevistas hechas por blancas universidades y oficiales y funcionarios del gobierno. La entrevista moderna ya no funciona como una extensión automática del estado, como una práctica interpretativa que la persona desea suministrar.

La entrevista es el modo de escribir el mundo, un modo de traer el mundo a escena. La entrevista no es el espejo del mundo externo, no es una ventana dentro de la vida de una persona. La entrevista es un simulacro, una miniatura perfecta y coherente del mundo. De este modo, la entrevista funciona como dispositivo narrativo que permite a las personas contar historias acerca de ellas mismas. En el momento de contar la historia, narrador y oyente, actor y público, comparten la meta de participar en una experiencia que revela sus aspectos compartidos.

Los significados de la entrevista son contextuales, improvisados y performativos. La entrevista es un texto activo, un sitio donde los significados son creados y desarrollados. Cuando es realizada (performada), el texto de la entrevista crea el mundo, dándole al mundo su significación situacional. Desde esta perspectiva, la entrevista es una fabricación, una construcción, una ficción, un ordenamiento de materiales seleccionados del mundo actual. Pero, toda entrevista selectivamente y no sistemáticamente, reconstruye el mundo, cuenta y ejecuta una historia de acuerdo a su propia versión de lógica narrativa.

Habitamos una cultura dramática basada en la performance. La línea divisoria entre el performer y la audiencia, y la cultura en si misma, se vuelve una performance dramática. Esta es una cultura que divide géneros (gendered culture) con límites cercanos e invisibles que separan las performances teatrales cotidianas del teatro formal, danza y música, MTV, video y cine. Pero lo que importa está más al fondo que esos límites. La actuación se vuelve realidad. Acerca de esto, hablando de género e identidad personal, Butler (1990) es certera. El género es performado, el género siempre se está haciendo.

...a pesar de que no se hace por un sujeto que debe decir que preexiste al hecho...el hecho lo es todo...no hay identidad de género bajo las expresiones de género...identidad es performativamente constituida por las 'expresiones' que has sido consideradas sus resultados...

Más allá, los actos lingüísticos son preformativos, y las palabras pueden herir (Butler, 1997: 4).

Las entrevistas performativas se sitúan en un sistema complejo de discurso, donde los significados tradicionales, cotidianos y de vanguardia del teatro, películas, videos, etnografía, cine, texto y audiencia, se juntan e informan mutuamente. Estos significados de experiencia de vida están inscritos y se hacen visibles en estas performances.

Etnodramas

Mienczakowski (1995) localiza la performance de la entrevista en torno a la estructura del etnodrama. El etnodrama es una forma de teatro etnográfico que involucra el empoderamiento del participante y la audiencia a través de una reconstrucción de un foro y de interacciones dialogadas. Los co-performers leen los libretos de actuación basados en trabajo de campo y en entrevistas conducidas en situación de campo. Las performances etnodramáticas y etnográficas son acerca del momento presente y buscan dar el texto de vuelta a los lectores e informantes en el reconocimiento de que todos somos co-performers en la vida de cada uno de los otros. Los etnodramas representan una escritura performativa a través de un tipo particular de teatro etnográfico.

Con Ana Deavere Smith y Mienczakowski, deseo una ciencia social performativa, una ciencia social y un público teatral que abracen la diversidad racial y las diferencias sociales. Esta ciencia social pregunta: “¿quién tiene el derecho a preguntar a quién qué preguntas?; ¿quién tiene el derecho a responder?; ¿quién tiene el derecho de ver qué?; ¿quién tiene el derecho a decir qué?; ¿quién tiene el derecho a hablar con quién?. Estas son las preguntas que descolocan y prohíben un teatro democrático en América. Quizás más profundamente, estas son las interrogantes que descolocan los discursos de una ciencia social democrática en los Estados Unidos de hoy día.

La entrevista reflexiva y la sociedad cinemática.

Nuestro mundo es mediado por el cine, la televisión y los otros aparatos de medios de la sociedad postmoderna. No tenemos acceso directo a este mundo, sólo experimentamos y estudiamos sus representaciones (ejecuciones, actuaciones) basados en una ciencia social que estudia la cultura y la sociedad como productos dramáticos. En sus actuaciones, las personas representan significados culturales. Las entrevistas son actuaciones textuales. La entrevista activa, reflexiva y dialogada es el componente central de este proyecto interpretativo. Una ciencia social performativa usa la entrevista reflexiva como un medio para producir momentos de actuación teatral, un teatro sensitivo a la moral y ética de nuestro tiempo.

La forma de la entrevista está marcada por las divisiones de género, a la vez que dialogada. En esta forma, los géneros de los sujetos son creados a través de sus actos de conversación. El lenguaje es ejecutante. Es acción. El acto de hablar, el acto de ser entrevistado, se vuelve una actuación en sí misma. La entrevista reflexiva, es un diálogo conversacional, es el sitio y la ocasión para tales actuaciones; esto es, la entrevista se vuelve un texto poético y dramático. A su vez, estos textos son performados, dando lugar a lecturas dramáticas². El tales eventos, la performance y performatividad están entrelazadas simultáneamente por interacciones de virtudes; las copias de actuaciones presentadas autentifican y permiten al espectador encontrar la “presencia” de la performance...o su autenticidad.

Escuchemos a Louisa May, en una investigación de Laurel Richardson, introducir su historia de vida:

La cosa más importante
por decirlo es que

² Activas y situadas (V. S.)

crecí en el sur.
Siendo sureñamente moldeada
aspiraciones formas
que tú piensas que eres...
Crecí pobre en una casa rentada
de una manera muy normal
en una calle muy normal
Con amigos de clase media muy agradables

Louisa May se vuelve a la vida como una persona en esas líneas. Ella sale de la página, y si sus palabras son dichas suavemente, con un ganguero del medio Tennessee, puedes sentir su presencia en la pieza.

La entrevista reflexiva es simultáneamente un sitio de conversación, un método discursivo, y un formato comunicativo que produce conocimiento acerca de la sociedad cinemática. Esta forma de entrevista convierte los materiales de costumbre en textos críticos performativos; narrativas críticas acerca de la comunidad, la raza, la identidad y la personalidad.

Uno de los jóvenes hombres blancos entrevistados por Smith después del amotinamiento raciales en Los Angeles en 1992, refleja los significados de raza, etnia e identidad en su vida:

El crepúsculo es la hora del día entre el día y la noche
Limbo, lo llamo limbo,
Y algunas veces cuando les digo mis ideas a mis amigos
Ellos dicen, bueno, crepúsculo, esto es algo que no puedes hacer bien ahora...
Asocio la oscuridad con lo que llega primero,
Porque es primera,
Y relativa a mi naturaleza,
Soy un individuo oscuro
Y conmigo siendo sumido en el limbo
Veo la oscuridad como mi mismo

La sociedad entrevistada.

Atkinson y Silverman (1997) nos recuerdan que el postmodernismo es una sociedad entrevistada, una sociedad del espectáculo, una sociedad de la confesión individual. De acuerdo a Atkinson y Silverman la sociedad entrevistada se caracteriza por los siguientes rasgos y creencias: (1) ha convertido el modo confesional del discurso en una forma de entretención; (2) lo privado se ha vuelto una mercancía pública; (3) las personas son asumidas teniendo privadas, públicas y auténticas personalidades, y la identidad privada es la real; (4) los entrevistadores y los terapeutas (y a veces la persona) tienen acceso a esta identidad; (5) ciertas experiencias, epifanías, son más auténticas que otras, ya que dejan marcas profundas en las personas; (6) las personas tienen acceso a sus propias experiencias; (7) la narrativa en primera persona es muy valorada. Son el sitio del significado personal.

El entrevistador reflexivo deconstruye estos usos y abusos de la entrevista. Para citar a Dillard, los estudiantes serios de la sociedad tienen problemas para distinguir su trabajo de estas prácticas interpretativas. En la sociedad de vigilancia, los periodistas, científicos sociales, siquiátras, sicólogos, trabajadores sociales y la policía usan entrevistas para obtener información acerca de los individuos. Las entrevistas objetivan a los individuos, volviendo sus experiencias de vida en narrativas. La entrevista es el método por el cual lo personal se hace público. La entrevista vuelve

las experiencias transgresivas en representaciones consumadas. Estas narrativas son llevadas y puestas en los medios y los lugares académicos. La sociedad entrevistada afirma la importancia de los sujetos que hablan y celebran las biografías. Ya nada es privado.

Por supuesto que no hay una identidad esencial o privada, o una verdadera identidad tras la identidad pública. Sólo hay diferentes identidades, diferentes ejecuciones, diferentes modos de ser una persona en una situación social dada. Estas ejecuciones se basan en diferentes narrativas y prácticas interpretativas. Estas prácticas dan la identidad y un sentimiento de estabilidad a la persona, o una coherencia narrativa. No hay intimidad, o identidad profunda que sea accesible por la entrevista o un método narrativo. Sólo hay distintas versiones interpretadas de quién es la persona. A este nivel, cito a Garfinkel (1996), no hay nada bajo el cráneo que importe.

Collage narrativo y la entrevista postmoderna.

La entrevista postmoderna o modernista contemporánea se construye en un collage narrativo, donde se derrumban los límites narrativos. Dillard (1982) compara el collage narrativo al cubismo:

Justo como el cubismo puede tomar un lugar lleno de muebles y forzarlos dentro de nueve pies cuadrados de lonas, así la ficción puede tomar 50 años de la vida humana, cortarlas en trozos y poner estos trozos tan juntos que, dentro de los límites de la forma temporal, podemos considerarlos al mismo tiempo. Éste es el collage narrativo.

En la entrevista postmoderna, las secuencias de historias no permiten una progresión necesaria. El collage narrativo fractura el tiempo, los hablantes saltan hacia adelante y atrás en el tiempo. El tiempo no es lineal, no está sujeto a secuencias causales, a acontecimientos relevantes pegados en un orden progresivo. Tiempo, espacio y carácter están distendidos. Los intervalos entre los momentos temporales pueden ser colapsados en un instante. Más que una voz pueda hablar inmediatamente, en más de un sentido. El texto puede ser un collage, un montaje, con fotografías, espacios vacíos, poemas, monólogos, diálogos, y flujos interiores de conciencia.

En el montaje una imagen es hecha por superposiciones de una serie de diferentes imágenes. En un sentido el montaje es como una pintura donde algo pinta fuera de la pintura (una imagen que el pintor puede repintar o negar) que ahora se vuelve re-visible, creando algo nuevo. Lo que es nuevo es lo que ha sido oscurecido por una imagen previa.

El montaje (como el jazz, que es improvisación) crea la sensación de que las imágenes, los sonidos y los entendimientos están combinados juntos, formando una composición, una nueva creación. Las imágenes parecen modelar y definir a las otras, un efecto emocional y gestáltico es producido. A menudo estas imágenes son combinadas en una acelerada secuencia. Cuando está hecho, esto produce una colección vertiginosamente revuelta de una serie de imágenes alrededor de una pintura o secuencia central; tales efectos significan el pasar del tiempo.

En el montaje, la narrativa puede destrozar el tiempo. Los puntos de vista y el estilo se estrellan. De vez en cuando el escritor se introduce, hablando directamente al lector. Las sentencias pueden ser reducidas a líneas enumeradas. La flecha del tiempo se destroza, causa y efecto pueden desvanecerse y desmenuzarse la razón. Nadie puede decir qué secuencia de eventos causa qué, y el texto no tiene pretensión de causalidad. Tiempo, efecto y causa operan, como Borges diría, en un jardín de senderos bifurcados.

El espacio ya no está ligado, confinado a un sitio emparedado de tres dimensiones. Se mueve adelante y atrás, a veces azarosamente, entre los reinos de lo público y lo privado, que sólo pueden ser temporalmente sitios de descanso. Como cambia el espacio, también hace formas de discurso, carácter, voces, tonos, estilos de prosa e imaginario visual.

De este modo, el collage narrativo permite al escritor, entrevistador y actor crear un mundo especial, un mundo hecho significativo a través de métodos de collage y montaje. Estos usos exponen la estructura y huesos narrativos de la entrevista reflexiva postmoderna. En el texto y en la actuación, esta forma se anuncia reflexivamente. Ya no hace que el escritor como entrevistador se esconda tras el formato de pregunta-respuesta, tras el aparato de entrevista.

La entrevista y el mundo.

La entrevista evoca interpretaciones del mundo, por esto es por sí misma un objeto de interpretación. Pero la entrevista no es una interpretación del mundo por sí. Más bien se coloca en una relación interpretativa del mundo que crea. Este mundo creado se coloca a lo largo del así llamado más grande y extenso mundo de los deseos humanos de los cuales esta creación es una diminuta parte. Los materiales naturales de la entrevista nos absorben y seducen. Ellos nos seducen a creer que estamos viendo el mundo real siendo representado. Esto no es así. Eso no es el mundo real. No hay originales. No hay una realidad original que moldee sus formas a través de la reproducción. Hay sólo interpretaciones y sus ejecuciones.

Sin embargo, el entrevistador reflexivo da una atención especial a aquellas ejecuciones, espacios y sitios donde las historias enmarañan los bordes y fronteras de la enfermedad, raza, clases, género, religión y etnia que son contados. Estos son los tipos de historias que interesan a Trinh quien trabaja de allá para acá entre los colages narrativos y las representaciones cinematográficas del mundo.

Surname viet given name nam.

La película de Trinh T. Minh-ha “Surname viet given name nam” (1992) es acerca de mujeres vietnamitas que cambian sus nombres y permanecen constantes dependiendo de si se casan con un extranjero o con un vietnamita. En esta película, Trinh tiene mujeres vietnamitas hablando desde cinco posiciones diferentes representando linaje, estatus de género y de edad, posición de liderazgo y período histórico. Esto crea una imagen compleja de la cultura vietnamita, mostrando a las mujeres y su especie en una variedad de posiciones superpuestas de poder, intimidad y sumisión.

Esta película es un montaje multi-textual con imágenes pensativas de mujeres en varias situaciones. Los momentos históricos se superponen con estados de vida (niñez, juventud, adultez, vejez), con ceremonias rituales (casamientos, funerales, guerra, mercado, danza) y con el trabajo diario de la casa (cocina), mientras los entrevistados hablan fuera de escena a los entrevistadores. Hay dos voces en inglés, una tercera voz canta dichos, proverbios y poemas en vietnamita (con traducciones como textos en la pantalla). Hay también entrevistas en vietnamita con subtítulos en inglés, y entrevistas en inglés sincronizadas con la imagen en pantalla. Las

entrevistas son re-actuadas por mujeres vietnamitas, quienes luego son entrevistadas al final de la película, donde se les pregunta acerca de su experiencia de ser actrices en la película.

La película permite la práctica de hacer y ejecutar entrevistas reflexivas para entrar a la construcción del texto en sí mismo. De este modo la verdad y la falsedad se entremezclan. Efectivamente las secciones tempranas de la película se descubren como un documental tradicional y realista. El espectador no sabe que estas actrices están re-actuando las entrevistas. Tampoco sabe que las entrevistas han sido realizadas en Estados Unidos, no en Vietnam.

Usando estas estrategias interpretativas, Trinh crea el espacio para la valoración crítica de las políticas de representación que estructuran el uso de entrevistas en la película documental. Al usar la entrevista como método de recolección de información acerca de la sociedad, Trinh retoma la pregunta acerca de la verdad. ¿Cuál verdad está ella presentando, la dada en la entrevista original, la dada en la situación de entrevista en pantalla, o la de la mujer actriz que es entrevistada al final del film?

En el mundo que crea Trinh, la cultura se vuelve viva como una performance dramática. Cada actriz es una performer, ejecutando un texto de entrevista. El performer se vuelve vivo en las palabras de este texto. Efectivamente, la verdad de este texto es asegurada por la ejecución. El espectador se introduce en este mundo. Espacio y tiempo y los puntos de vista se mueven a su alrededor. Trinh atraviesa géneros y sistemas de discursos. La película se vuelve el objeto de nuestra atención, demandante de interpretación. La verdad de estas múltiples realidades no se duda nunca hasta el final de la escena.

Pero luego, en este punto, no nos preguntamos si la representación es verdad. Nos preguntamos, no obstante, si es probable permitirnos ver cosas de diferentes maneras y pensar de diferentes maneras. Y la respuesta es sí, se puede. De este modo, el texto preformativo trabaja su pedagogía sutilmente. Éste sonsaca una interpretación del mundo a través de ser en sí mismo un mundo como objeto de representación.

Encuentro entre el cine y la etnografía.

Trinh es una directora ante todo. Ella entiende que la verdad es una construcción social. Empieza deconstruyendo el uso de la entrevista a través de documentales. En su uso de la entrevista tradicional, no dialogada, los directores de documentales empiezan con el mundo real y el lugar del sujeto en ese mundo. Ellos usan una estética de objetividad y un aparato tecnológico que producen relatos (imágenes) veraces acerca del mundo (Trinh, 1991). Trinh sostiene que los siguientes elementos son centrales para este aparato:

- la búsqueda implacable de naturalismo que requiere una conexión entre la imagen en movimiento y la palabra hablada;
- sonido sincronizado de labios;
- el uso de personas reales en situaciones reales;
- el tiempo real es más veraz que el tiempo de entrevista filmada;
- pocos primeros planos, énfasis en ángulos amplios;
- uso de participación sostenida, cámara discreta para “provocar a las personas a pronunciar la verdad que ellos de otro modo no develarían en situaciones ordinarias;

- el entrevistador que filma es un observador, no una persona que crea lo que ve, oye y lee;
- sólo deben ser capturados los eventos no afectados por el ojo filmador;
- la entrevista filmada captura una realidad objetiva;
- la verdad debe ser dramatizada;
- los hechos actuales deben ser presentados en un modo creíble, con personas relatándolos;
- el texto de la entrevista filmada debe convencer al espectador que puede confiar en la verdad de lo que ve y escucha;
- la presencia del entrevistador que filma es enmascarada, oculta;
- el uso de varias técnicas persuasivas, incluyendo el testimonio personal y la conversación de gente sencilla;
- la entrevista filmada es hecha comúnmente por gente silenciosa; ellos son el referente de la entrevista filmada.

Estas estrategias estéticas definen el documental, el estilo de la entrevista, permitiendo al filmador como entrevistador crear un texto que de al espectador la ilusión de tener acceso inmediato a la realidad. Así, naturalizando, el estilo de la entrevista documental se vuelve parte del extenso aparato cinematográfico en la cultura americana, incluyendo la presencia persuasiva en los comerciales de televisión y en las noticias.

Trinh (1991) realiza una lectura reflexiva a estos rasgos del documental filmado, citando sus propios textos como ejemplos de documentales que son sensibles al fluir del hecho y la ficción, a significados como construcciones políticas. Tales textos dan por sentado que la realidad objetiva no puede nunca ser capturada. La entrevista documentada, de este modo, se vuelve un método para enmarcar (moldear) la realidad.

Un texto de entrevista dialogada responsable, reflexiva involucra las siguientes características (Trinh, 1991):

- anunciar sus propias políticas y evidenciar una conciencia política;
- interrogar la realidad que representa;
- invocar la historia relatada por el sujeto en la historia contada;
- hacer a la audiencia responsable de interpretación;
- resistir la tentación de volverse un objeto de consumo;
- resistir todas las dicotomías (hombre/mujer, etc.);
- resaltar la diferencia, no el conflicto;
- usar múltiples voces, enfatizando el lenguaje como silencio, el tono de voz, inflexión, pausas, silencios, repeticiones;
- el silencio es presentado como una forma de resistencia.

La entrevista dialogada expone sus propios significados de producción. En contraste, la entrevista documental se esconde detrás del aparato de producción, creando la ilusión de que el observador y el lector tienen acceso directo a la realidad.

Las entrevistas reflexivas de Trinh, como textos de ejecución, buscan la verdad de las ficciones de la vida, el espíritu de verdad que reside en las experiencias de vida, en las fábulas, proverbios, donde nada es explicado, pero todo es evocado.

Aprendiendo de Trinh, deseo cultivar un método de escucha paciente, un método de observar cinematográficamente. Este podría ser un modo de escuchar y escribir que permitiera señalar los tipos de problemas que Gloria Naylor (1998) discute en el pasaje siguiente:

Alguien que no supo cómo preguntar no sabría como escuchar. Y él podría escucharlos a ellos de la manera que tú has estado escuchándonos a nosotros ahora mismo. Piénsalo: nadie está realmente hablándote...realmente escucha esta vez; la única voz es la tuya. Pero tú no has escuchado acerca de la leyenda de Saphira Wade...no la escuchaste de la manera en que nosotros la conocemos, sentado en nuestros pórticos y desgranando arvejas en Junio... apartando el motor de un auto-no la escuchas sin una sola alma viviente realmente diciendo una palabra.

El proyecto de Ana Deavere Smith.

Ana Deavere Smith sabe como escuchar. Ella dice sobre su proyecto, ‘mi objetivo ha sido encontrar el carácter americano en la manera en que la gente habla. Cuando comencé este proyecto a principios de los 80, mi simple introducción a cualquiera que entrevistara era, ‘si me das una hora de tu tiempo, te invitaré a verte a ti mismo representado’’. Smith tempranamente transformó su proyecto en la producción de una serie de performances de una sola mujer acerca de raza en Estados Unidos.

En los últimos 10 años Smith ha creado performances basadas en eventos reales en una serie que ella ha titulado “En la ruta: una búsqueda por el carácter americano”. Cada una de estas representaciones “se desarrolla a partir de entrevistas que yo conduje directa o indirectamente con individuos...basando mis escritos enteramente en este material de entrevistas, yo representé a los entrevistados en escena usando sus propias palabras” (1992). En Mayo de 1992 le fue encargada crear una pieza de representación sobre los disturbios civiles en Los Ángeles en Abril de 1992. *Crepúsculo: Los Ángeles, 1992*, es el resultado de su búsqueda “por los personajes de Los Ángeles en la espera del veredicto inicial de Rodney King”.

Fuegos en el espejo (1993) de Smith extiende el proyecto de Los Ángeles. En esta obra ella ofrece una serie de piezas de representación basada en entrevistas con personas envueltas en un conflicto racial en Crown Heights Brooklyn el 19 de Agosto de 1991. En este conflicto un joven negro de la Guayana fue accidentalmente asesinado por un auto en una caravana escoltada por la policía que llevaba a Lubavitcher Grand Rebbe Menachem Schneerson. Más tarde ese día un grupo de hombres negros fatalmente apuñaló a un seguidor Hasidic de 29 años. Este asesinato fue seguido por un conflicto racial que duró tres días involucrando a muchos miembros de la comunidad. La obra de Smith tiene partes habladas por miembros de pandillas, la policía, niños y niñas anónimos, madres, padres, rabinos, el reverendo Al Sharpton, Ntozake Shange, y la crítica cultural afroamericana Angela Davis.

El teatro que crea Smith refleja y critica a la sociedad, el suyo es un proyecto “sensible a los eventos de mi propio tiempo” (1992). Para actualizar sus textos de representación ella usa dramaturgos, “personas que asisten en la preparación del texto de una obra y ofrecen una perspectiva externa a aquellos que están más activos en el proceso de presentar la obra”.

Smith convierte textos de entrevistas en guiones. Ella actualiza un texto de entrevista “que trabaja como un vehículo físico, audible, representable” (1992). Las palabras se convierten en intenciones, o método para evocar el carácter de la persona. Smith aprendió a escuchar cuidadosamente. Ella aprendió a habitar las palabras de los otros, a usar su manera de hablar como una marca de individualidad, a ver que una persona puede ser completamente presentada en su discurso, y esto es un don.

He aquí como Smith (1993) presentó su entrevista con el reverendo AlSharpton:

James Brown me crió
Uh...
Yo nunca tuve un padre
Mi padre se fue cuando yo tenía 10
James Brown me llevó al salón de belleza un día
He hizo mi pelo así
Y me hizo prometer
Usarlo así
Hasta que muriera.
Es una cosa personal de familia
Entre yo y James Brown.
Yo siempre quise un padre
Y él llenó ese vacío

La meta de Smith es crear “una atmósfera en la cual el entrevistado pueda experimentar su propia autoría” (1993). Si este espacio es creado, “todos...dirán que algo así es poesía. El proceso para llegar a ese momento poético es donde el personaje vive”.

El dramaturgo, poeta y novelista Ntozake Shange revela su personaje a Smith (1993) así:

Hummmm
Identidad-
Es, uh...en cierto modo es, um...es como, es uh...
Es un sentido físico de lugar
¿Es una manera de saber que yo no soy una roca o ese árbol?
¿soy yo esa otra criatura viviente de allá?
Y es una manera de saber que sin importar cuando me ponga
A mi mismo
Que yo no soy necesariamente
Lo que está alrededor mío

Una tensión dolorosa y que no se puede pasar por alto existe en los Estados Unidos hoy en día, una tensión que ha sido retomada por mujeres y personas de color, la tensión que rodea raza, identidad y género es, “la tensión de identidad en movimiento”. La tensión gira, en parte, en “¿quién puede hablar por quién?”; “¿quién puede hacer preguntas, quién puede escuchar?”. Un profundo peligro existe “si sólo un hombre puede hablar por un hombre, una mujer por una mujer, una persona negra por toda la gente negra”. Si esto es así entonces un puente conectando las diversas identidades raciales o de género para discutirse en el ámbito público no puede ser construido. El discurso democrático es engañoso.

Sin embargo, como fue discutido anteriormente, no hay identidades privilegiadas, no hay seres profundos o esenciales conectados con estructuras de significación internas. Tan sólo hay diferentes performances, diferentes maneras de ser en el mundo. Y así, en sus representaciones, Smith representa y presenta los textos poéticos de hombres y mujeres de color.

Las dos obras de Smith documentan lo que ella ha aprendido y escuchado en estos dos sitios de disturbios raciales.

La representación reitera lo que ha sido aprendido. Es un drama sobre el proceso que crea el problema en primer lugar, el drama que rodea la identidad racial.

Cornel West (1993) observa que “Fuego en el espejo” es un “gran ejemplo de como el arte puede constituir un espacio público que es percibido por la gente como facultativo más que como defacultativo”. De este modo, los negros, miembros de pandillas, la policía y la comunidad judía, todos se juntaron y hablaron en esta obra. El drama cruza las fronteras raciales. Los textos de Smith muestran que “el carácter americano vive no en un lugar o en el otro, sino en los espacios entre los lugares, y en nuestra lucha por estar juntos dentro de nuestras diferencias”.

Un joven anónimo #1 Wa Wa Wa, un americano caribeño con rasta, describe el accidente automovilístico:

Lo que yo vi fue
Ella estaba empujando
A su hermano en la bicicleta
De esta forma
Bien?
Lo estaba empujando a él
Y él siguió cayéndose
Como si no supiera como
Manejar la bici...
Así que ella ya estaba corriendo
Cuando el auto venía...
Nosotros estábamos viendo el auto
Y nosotros estábamos yéndonos
Oh tú
Es un hombre judío
Él rompió la luz de freno, nunca los arrestaron

Al presentar las palabras de este joven, el texto de Smith se vuelve performativo; ese es el joven americano caribeño que narra una performance callejera. El texto trabaja como una pieza de un montaje, muchas cosas diferentes ocurren a la vez. Hay múltiples puntos de vista. El tiempo se mueve hacia adelante y hacia atrás, del pasado al presente, del presente al pasado. Opera más de una noción de causalidad (y de culpa). En él los judíos se vuelven contra los negros, los jóvenes contra los viejos, mientras la bicicleta de un pequeño niño teje su camino bajando la acera, frente a un auto que llega.

Escritura de la representación.

Smith se compromete en una forma de escribir representaciones. Usando los métodos del colage narrativo la escritura performativa muestra más que decir. Es la escritura la que habla performativamente enactuando lo que describe. Es la escritura la que hace, lo que dice que está haciendo, haciéndolo. La escritura representativa “es una indagación a los límites y posibilidades de la intersección entre lenguaje y escritura...evoca lo que nombra”. La escritura performativa no es un tema de estilo formal per se, tampoco lo es la escritura que es avant-garde o astuta. Pollock sugiere que la escritura performativa es evocativa, reflexiva, multivocal, entrecruza géneros,

siempre es parcial e incompleta. Pero en la escritura performativa las cosas suceden, es la escritura la que es la consecuencia, y es sobre un mundo que ya está siendo representado.

Decir que Smith escribe performativamente es decir que sus guiones (como los de Trinh) permiten a las personas experimentar su propia subjetividad al momento de la performance. La escritura de performativa es poética y dramática. Transforma el discurso literal (y transcrito) en un discurso que está en primera persona, activo, en movimiento, prosaico. En dichos textos, performance y performatividad están entrelazados, cada cual define al otro. La performance del actor crea un espacio al que los otros entran.

Ahora un texto de preformativo de mi labor.

Representando memorias raciales.

El 28 de Julio de 1966, Edge City desagregó sus 10 escuelas primarias. El periódico local dijo que Edge City fue el primer pueblo en Illinois en hacerlo. En 1965-6 había 456 niños afroamericanos en las escuelas primarias del distrito; 95% de estos niños acudía a la escuela Martín, virtualmente sólo para negros, en el extremo norte del pueblo. Para lograr la desagregación, el distrito envió a casi todos los estudiantes afro americanos a las otras 9 escuelas sólo para blancos, dejando sólo 100 estudiantes en la escuela Martín. Luego mandó a 189 niños internacionales a la escuela Martín. Los niños internacionales vivían con sus padres en un complejo habitacional universitario. La junta llamó a esto traspaso cruzado. El periódico dijo que ningún niño blanco fue traspasado, sólo los niños del complejo habitacional universitario.

La señora Anderson fue la única mujer de la junta de la escuela sólo para blancos que tomó la decisión de desagregar. He leído historias sobre ella en el diario, he visto su fotografía. Sabía que ella había sido secretaria en una de las escuelas de grado y que ella había trabajado en la Asociación de Ciudadanos Constructores. Yo no sabía que ella era madre soltera cuando sirvió en la junta, y tampoco sabía que su hija se casaría con un hombre negro, y que ella sería la abuela de la familia bi-racial de su hija. Supe estas cosas después. El periódico dijo que ella murió en su casa a las 6:35 pm del 10 de Noviembre de 1996. Tenía 81 años y fue víctima de la vejez y de enfisema. Una larga y transparente manguera plástica la conectaba al ventilador mecánico. Respiraba con gran esfuerzo y tenía breves discursos que te atrapaban intensamente. Tenía la mirada de una patricia, una presencia comandante, alta y agraciada, pero lenta en sus movimientos, retenida por la manguera. Tenía ojos azules claros y cristalinos. Era elegante en su bata de terciopelo azul. Su silla miraba hacia la ventana. Ella miraba a su pequeño, bien cuidado y cercado patio trasero, un patio con rosas, comederos para pájaros, siempre verde y con un riachuelo.

Un jarro con papilla de porotos estaba en la mesa del café cercana al sofá donde yo me senté. Puse la grabadora al lado de la silla de la señora Anderson, y puse el micrófono en el cuello de su bata con cuidado de no molestar al tubo de oxígeno. Ella comenzó a hablar, a contar su historia acerca de cómo ocurrió la desagregación en Edge City. Su historia va desde mediados de los 60 al presente. El punto de vista en su historia cambia mientras ella toma diferentes voces.

Esto empezó con dos personas,
James y Marilyn Daniels.
Ellos guiaron a un grupo de sus vecinos
Al vecindario negro.

Ellos dijeron:
'miren, ustedes están moviendo todos esos niños
desde el alojamiento universitario por bus a la escuela.
¿porqué no toman la escuela Martín
y los traen aquí y sacan
los niños de la escuela King hacia varios vecindarios?
(pausa)
y 30 años después
miré hacia atrás y me pregunté
qué tipo de coraje tomaba
para aquella gente decir eso.
Y así después de algo hablado de allá para acá...
Teníamos 6 a 1 votos...
Pero ellos vinieron a nosotros.
No creo que nosotros estuvimos realmente
concientes del hecho que
había una escuela segregada por allá...
Pienso que probablemente en el fondo
No sabíamos cuan racistas
nos estábamos comportando al permitir
que permaneciera la escuela aquí.

Ella tosió. Se levantó y fue a la cocina por un vaso de agua. Volvió y miró a través de la ventana.
Sonó el teléfono. Ella lo ignoró. Ella regresó a sus pensamientos:

Recuerdo la noche
habíamos votado. Recuerdo-
Es estúpido,
Tú recuerdas lo que piensas,
No lo que dices.
Yo dije,
'bien, sólo estamos 20 años tarde,
hagámoslo'.
Y dije
Algo
Estúpido y femenino,
Como
'fui honrada'
me senté y dije a
mi misma,
'esto es histórico,
estamos haciendo algo histórico'.
Por supuesto esto no pasó al instante,
Había encuentros comunitarios
Antes de la junta de votación,
Una reunión involucró a los padres del alojamiento universitario.
Nos encontramos con gente en la escuela Martin.
Eso fue horripilante.
Nos sentamos en frente.
La junta y la gente
nos hacían preguntas y luego ellos
se volvieron un poco desagradables.

No estaba asustada,
Pero estaba tan infeliz.

Un estudiante graduado
se paró

y dijo,
'esa gente
esos afro americanos
no quieren dejar sus hogares
y sus escuelas...'

'Esa gente'
me obsesionó por 30 años.
(pausa)
Sólo teníamos un franco
Racista
En la junta
A esa hora
Él está
Muerto ahora
Y
Podemos hablar de la muerte.
Él resultó ser un guardia nacional,
Eso fue su
Pan y mantequilla.
La noche que votamos,
Él había recién vuelto de Chicago
Donde el guardia había sido enviado
Para retener alguno de los motines,
Y él se volvió hacia mí y me dijo
'tú no has estado en Chicago y
escuchado a esos negros bastardos
llamando sus nombres'.

No fue su voto.

Yo tuve una crianza diferente que muchos del pueblo
Me pregunto.

Por años
Puedo recordar a mi madre diciendo,
Los años más felices de mi vida
Fueron los 10 años que vivimos al lado
De una familia negra bajando en Joliet.
Y yo no sé si me impresionó
Que esos negros fueran gente
O qué,
Pero recuerdo eso y lo siento
Y
Tengo algunos amigos negros aún.

¿Ve las fotos en la VCR?

Crucé la habitación y saqué la foto familiar de lo alto de la VCR y se la pasé a la señora Anderson, quien me la pasó a mí. Era una de esas fotos a color, 4 personas, madre y padre atrás, dos niños, dos pequeñas niñas en el frente. El padre era negro, los niños mulatos, la madre blanca. La señora Anderson explicó,

Esa es mi hija mayor
Y su esposo
Y mis dos hermosos nietos.

¿No son bellos?
¡Juro que
ellos tienen lo mejor de ambos mundos!

El hombre joven
Graduado de Columbia
Y jugador de básquetbol por 4 años.

Ahora él está tomando su MBA en UCLA.

La joven, mi hija
Graduada de Wesleyan.
Ahora está en la universidad de Indiana
En la escuela de leyes.

Otra serie de recuerdos.

Como nos preparábamos para dejar a la señora Anderson, una pregunta más llegó a mi mente. Es concerniente a las elecciones de la junta escolar en 1968. Le pregunté acerca de una mujer negra llamada señora Caroline Adams Smith, quien era parte de una coalición de sólo para blancos que fueron en contra de la señora Anderson y los que la seguían. El periódico había dicho que el grupo de la señora Smith sentía que los miembros de la junta negociaban tras puertas cerradas, que la situación de negociación no se había hecho en público. Había otras quejas. En el verano de 1968, los padres de la escuela Martín marcharon fuera de la junta escolar porque la junta no había considerado sus quejas. El grupo de Daniels quería más representación de profesores afro americanos, querían un principio afroamericano en la escuela Martín, más programas de desarrollo para sus niños. En 1972, hubo un reporte acerca de desegregación y de acuerdo con el señor Daniels, el reporte ignoró los esfuerzos de los padres de la escuela Martín en el proyecto de desegregación. El presidente de la junta se disculpó con el señor Daniels. Le recordé a la señora Anderson que el periódico llamó al verano de 1968 'Verano de descontento en Edge City'.

Ella se apresuró a responder.

Ellos deben haber tomado Verano de Descontento
De la novela de John Steinbeck.
Ellos lo deben haber tomado de alguien.
No son tan inteligentes.

¿Estuvo leyendo el periódico de anoche?
Yo dije que
era el camino equivocado.
Aún las mismas cosas antiguas,
30 años después.
Pero yo no recuerdo esas quejas.

Caroline Adams Smith.
A ella nunca le gustamos mucho.
Estoy teniendo problemas para
traer los pensamientos de esta historia.
Probablemente
No fue agradable y
Lo apagué y
No deseaba recordarlo.

Tengo un hábito
Que está realmente muy
Arraigado,
Y es que si fue desagradable,
Lo alejo y no lo recuerdo.

Mi mente es horrible. No lo recuerdo.
Estoy recordando el reporte ahora.
Pero lo lanzo.

Otro recuerdo.

Seis días después de la entrevista. La señora Anderson me llamó a la casa. Era temprano en la tarde.

Hola, señor Denzin,
Es Alice Anderson.
Después que se fue la semana pasada
Recordé
Guardo un álbum de recortes por años
Estaba en la junta escolar
Pensé que le gustaría tenerlo.
Quiero a alguien
Que cuente mi historia,
Ahora que me estoy volviendo tan vieja.
Usted es bienvenido a hacerlo,
Si lo desea.

Cuando llegué a su casa, ella me llevó a la mesa de la cocina, donde había un álbum de recortes, de 12 x14 pulgadas, y dos cuadernillos. Tenía la anotación 'junta escolar, 6/66-4/67'. Tenía dibujados dos perritos. Uno de los cuadernillos tenía fotos, historias y notas de felicitaciones concernientes a la victoriosa re-elección de 1968 en la junta.

La señora Anderson recordó lo que había olvidado. Ella no había lanzado sus archivos. Los había guardado todos. Su álbum era una grabación del pasado. Pero no todo estaba ahí. Efectivamente ella olvidó colocar las historias acerca del Verano del Descontento, y no tenía grabación del reporte de desegregación de 1972 que ignoró el señor Daniels y su grupo. Esas eran experiencias dolorosas y la señora Anderson tenía el hábito de no recordar las cosas desagradables. Hace 30 años un grupo de cosas desagradables rodearon la desegregación en Edge City.

Leyendo la representación de la señora Anderson.

He intentado volver la entrevista de la señora Anderson en un texto poético y dramático; Smith dice que tales textos evocan el carácter del hablante. Ellos debieran permitir al hablante estar enteramente presente en su diálogo.

La señora Anderson usa ironía para transmitir sus visiones del mundo, un mundo racista que ella desdeña. Con sus palabras ella crea un montaje narrativo. Dentro de este mundo de imágenes y recuerdos ella mira hacia atrás, localizándose en el verano de 1966. 30 años antes del hecho, ella

ve coraje en los ojos y en las palabras de James y Marilyn Daniels. Ella ve que ella y sus colegas pueden permitir no ver la escuela segregada allá. Y ella aplica el término 'racista' a esto. Pero cuando ella vota, ella vota como una mujer, y dice algo 'estúpido y femenino', como si una mujer no pudiera tener una voz en las materias raciales de 1966.

Ella recalca al estudiante graduado que habla despectivamente de 'esa gente'. Ella deseosamente se habla cruelmente de uno de uno de los racistas francos de la junta. Los motines raciales de Chicago en 1966 son evocados por las imágenes tras las palabras. 'Tú no has ido a Chicago y escuchado a esos bastardos negros llamándote'. Así, para un hombre, el voto de desegregación en Edge City fue un voto dado a las voces de esos negros bastardos.

En su montaje, la señora Anderson se separa a sí misma de la otra gente blanca. Su familia vivió cerca a una familia negra en Joliet y ella se dio cuenta que los negros también son personas. Ella traspasó este conocimiento a su hija como la foto de color dramáticamente demostró.

No todo lo hecho en la desegregación de Edge City estuvo bien. Hubo un Verano de Descontento. La junta de escuelas blancas ignoró a los padres negros. El álbum de la señora Anderson, con sus recortes y fotografías, cuenta parte de esta historia, pero lo más doloroso no fue guardado. Y en su obituario, no se mencionó su participación en esta historia. El periódico no recordó el hecho que ella sirvió a la junta escolar.

En Conclusión.

Ana Deavere Smith dice que los americanos tienen dificultad de 'hablar acerca de raza y acerca de diferencias raciales. Esta dificultad va a través de la raza, clase y líneas políticas'. Hay, dice, 'un lago de palabras...no tenemos un lenguaje que nos sirva como grupo'. Las obras de Smith son intentos de encontrar ese lenguaje. Sus textos de representaciones permiten ver más claramente los límites del lenguaje que usamos.

Performances como la que crea la señora Anderson, crean espacios para la operación de recuerdos raciales. Ellos crean ocasiones para repensar las políticas de raza y racismo en los 90. El texto de la señora Anderson muestra que existió un ancho golfo en los 60 entre blancos y negros en Edge City. Las voces de los hombres blancos reprodujeron los estereotipos raciales. Cuando una mujer blanca hablaba, se sentía incómoda, como una mujer. Pero una mujer blanca habló en los 60 y atravesó los bordes raciales. Escuchando la historia de la señora Anderson recordamos que necesitamos performers (y performances) como ella, si las promesas de la democracia racial son siempre llevadas a cabo en América.

Busco una ciencia social interpretativa que es simultáneamente auto-etnográfica, vulnerable, representante y crítica. Esta es la ciencia social que rechaza las abstracciones y la teoría. Es un modo de estar en el mundo, un modo de escribir, escuchar y oír. Viendo la cultura como un proceso representacional complejo, se busca entender como la gente actúa y construye significado en su vida diaria. Esta es una vuelta a la narrativa como acto político; una ciencia social que aprende como usar críticamente la entrevista dialogada y reflexiva. Esta ciencia social se inserta en el mundo como un camino de empoderizador. Usa palabras narradas e historias para actualizar textos performativos que imaginan nuevos mundos, mundos donde los humanos se pueden volver lo que ellos desean ser, libres de prejuicios, represiones y discriminación.

Esta es la promesa de la ciencia social performativa en una sociedad cinemática. Esta ciencia social rechaza tratar la investigación como una mercancía que puede comprarse y venderse. Como investigadores, pertenecemos a una comunidad moral. La entrevista reflexiva nos ayuda a crear relaciones dialogadas con esa comunidad. Esas relaciones, a su vez, nos permiten representar una ética de cuidado y poder. Este es el tipo de ética que la señora Anderson quiso crear en Edge City en el verano de 1966. Performando su entrevista, aprendimos un poco más acerca de como podemos hacer lo mismo en nuestras comunidades.