

Negociar la identidad: el proceso de autorrepresentación de la juventud en diáspora. Una aproximación desde la antropología visual

JOANA SOTO MEROLA

Doctoranda de la Universidad de Lleida

joana.soto1@gmail.com

MARIONA VISA BARBOSA

Doctora i profesora de la Universidad de Lleida

marionavisa@filcat.udl.cat

Artículo recibido el 02/01/2014 y aceptado el 08/04/2014

Resumen

Este artículo estudia las dinámicas de creación de identidades entre un grupo de jóvenes inmigrantes de Lleida. Para ello, se analiza el proceso de creación de tres películas documentales encargadas por el Ayuntamiento y en las que han participado varios jóvenes de origen extranjero. Más que las cualidades formales de los filmes, lo que nos interesa son los procesos de producción y recepción. Unos procesos que recrean un diálogo entre las entidades sociales participantes y que generan, a través del control de la imagen y de los procesos de creación de identidad, unas relaciones jerárquicas, de poder y de dominación de unos grupos por encima de otros.

Palabras clave

Adolescencia, inmigración, documental participativo, educación social, identidad.

Abstract

This paper examines the dynamics of creating identities among a group of young immigrants from Lleida. To do this, we analyse the creation process of three documentary films commissioned by the City Council and which was attended by several young people of foreign origin. More than the formal qualities of the films, what interests us are the processes of production and reception. Processes that recreate a dialogue between participants and social institutions that generate, through control of the image and identity creation processes, hierarchical relations of power and domination of some groups over others.

Keywords

Adolescence, immigration, participatory documentary, education social identity.

1. Preproducción

1.1 Introducción

Este artículo tiene como objetivo estudiar las complejas dinámicas que intervienen en los procesos de creación de las identidades colectivas. En este sentido, el texto intenta entender cómo se negocia la identidad en un contexto mundial cada vez más desigual, más interconectado entre sí y en el que el Estado-nación ha dejado de tener el monopolio exclusivo de la construcción de las imágenes *identitarias* (Bauman 2002). Para ello, se ha analizado el proceso de creación de tres películas documentales, cuyos protagonistas son tres grupos de jóvenes inmigrantes de la ciudad de Lleida. Se trata de filmes de autorrepresentación *identitaria*, elaborados por el Ayuntamiento de Lleida, donde los chicos y las chicas explican quiénes son y cómo quieren ser vistos. Metodológicamente, estos filmes se sitúan en el marco del cine participativo, colaborativo y de autoría multivocal, buscando la colaboración de las de las personas en el diseño y la creación de su propia película.

Esta investigación adopta una perspectiva teórica constructivista, que entiende la identidad como un proceso dinámico que se construye de forma relacional y constructiva (Taylor 2006; Hall 2003; Goffman 1971; Bauman 2002 y Terradas 2004, entre otros). El análisis de las películas nos ha permitido rechazar la noción de autenticidad aplicada a una cultura y a una identidad totalmente esencializada e inmutable y entender los grupos sociales como entidades heterogéneas, moldeables y en un proceso de construcción y negociación constante. La investigación también ha permitido reflexionar sobre el cine documental como una "mediación cultural", es decir, como un diálogo exogámico que se establece entre las diversas entidades sociales que participan en el proceso de construcción de los filmes.

1.2 Antecedentes de la investigación

A principios del año 2000, Lleida vivió, al igual que otras ciudades occidentales, el proceso migratorio más importante de la era contemporánea, tanto por su carácter transnacional como por su intensidad y rapidez. A pesar de la heterogeneidad de

orígenes, la convivencia en la ciudad, asegura Carles Feixa, suele ser la norma y su ruptura (los conflictos y las colisiones culturales), tan sólo son una excepción (Feixa 2010).

En 2010, dos patrullas de los Mossos de Esquadra entraron en la Concejalía de Juventud del Ayuntamiento de Lleida para detener a varios jóvenes dominicanos, acusados presuntamente de desórdenes públicos, daños materiales y violencia urbana. Se les imputó por haber intervenido en varias peleas a la salida de una discoteca y por haber causado daños materiales en algunos automóviles de otros jóvenes. Los medios de comunicación locales rápidamente se hicieron eco de la noticia, relacionando estas disputas con la presencia de bandas latinas en la ciudad. El diario *Segre* destacaba: “Los Mossos d’Esquadra investigan si los ocho detenidos forman parte de una banda latina o si bien se trata de un altercado aislado”. El pie de foto¹ de la noticia relacionaba los hechos con unos conflictos que Lleida vivió en 2008, cuando varios jóvenes protagonizaron enfrentamientos en diversos emplazamientos del espacio público.² Aunque las peleas involucraron jóvenes de diferentes procedencias, fueron interpretadas como disputas entre jóvenes recién llegados, miembros de bandas latinas. La interpretación que dieron los medios de comunicación causó la aparición de cierto “pánico moral” en el imaginario social de la población (Feixa 2010).

Un estudio dirigido por Feixa, Orlando y Saura (2010) pone de manifiesto que los medios de comunicación han jugado un papel muy importante en la creación y la generalización de una imagen determinada de los grupos de jóvenes latinoamericanos que habitan en España. Los medios, asegura el trabajo, han sido capaces de generar una opinión pública en torno a los colectivos integrados por jóvenes latinoamericanos: han contribuido a generalizar el término “banda” en el sentido más negativo del término (Feixa, Orlando y Saura 2010). Las noticias que aparecen en los medios de comunicación tienden a destacar los elementos estéticos de los jóvenes pertinentes a las bandas:

“*Migración y delincuencia juvenil a ritmo de rap*. Sus miembros tienen un perfil muy determinado. Tienen entre 16 y 18 años, de origen iberoamericano, estética rapera y sin un líder muy definido. Visten pantalones anchos y caídos, camisetas amplias o de tirantes anchos y un pañuelo en la cabeza y se dedican a abusar de estudiantes y robarles mochilas, chaquetas o zapatillas deportivas, protagonizar peleas de patio en los institutos o cometer pequeños atracos, organizándose en grupos con otros jóvenes de su mismo centro escolar.” [La Razón, 30/10/2003]

A raíz de este hecho y de otros que han tenido lugar en Cataluña y en España³ y, sobre todo, a partir de la cobertura que han hecho los medios de comunicación, se ha ido creando una imagen estereotipada y estigmatizada de la juventud inmigrante:

“El descubrimiento mediático del fenómeno de las semillas llamadas “bandas latinas” despertó una ola de “pánico moral” que aún no ha terminado. [...] Las estigmatizaciones por parte de los medios de comunicación han creado una imagen criminalizada de la juventud latinoamericana, pre-

ferentemente masculina, que identifica los adolescentes con su pertenencia a “bandas juveniles.” (Feixa y Canelles 2007:11)

Ante esta situación, la concejalía de Juventud del Ayuntamiento de Lleida decidió apostar por un proyecto llamado *Hip Hop Intercultural*, en el que el ocio y el espacio público se convertían en la herramienta de intervención socioeducativa. Se trataba de un programa enfocado directamente a jóvenes. En el marco del proyecto, la concejalía planteó la creación de un taller de cine, del que una de las autoras de este artículo fue la tallerista y la responsable principal.

Los talleres pretendían trabajar la vertiente pedagógica y social de los medios de comunicación: facilitar una herramienta, la audiovisual, que estimulara la reflexión de estos jóvenes sobre su condición diaspórica. Se confiaba en el potencial educativo y liberador de los medios audiovisuales en manos del sujeto de estudio.

Al taller se inscribieron un total de ocho grupos de chicos y chicas leridanos. La temática era totalmente libre y el reparto de los grupos quedaba de la siguiente manera (ver figura 1).

Figura 1. Reparto de grupos del taller

Ficción	
Grupo	Tema
1	Cortometraje de miedo
2	Las drogas
3	Una relación de amor en la escuela Mater Salvatoris
Documental	
Grupo	Tema
4	El casco antiguo de Lleida
5	Los sin techo
6	La Tribu Verde
7	Black Diamonds
8	Somos lo que vivimos

Fuente: Elaboración propia.

De los ocho grupos apuntados al taller, tan solo tres, de origen inmigrante, pidieron hacer el proyecto audiovisual con una temática autorepresentativa: querían hablar de sí mismos.

¿Por qué es justamente el colectivo de jóvenes de origen extranjero el único que siente la necesidad de explicar quién es? ¿Qué les empuja a hacer un documental sobre sí mismos? ¿Por qué los jóvenes autóctonos no se plantean la posibilidad de hacer una película en la que se explique quiénes son y qué hacen? ¿Es simple casualidad o la explicación responde a cuestiones de carácter más sociológico?

1.2 Metodología

Una de las autoras de este artículo fue la encargada de conducir los talleres formados por jóvenes inmigrantes, que se desarrollaron entre los meses de diciembre y abril de 2011. Estaban compuestos por jóvenes de entre 16 y 22 años y todos ellos habían llegado a Lleida de forma escalonada a lo largo de esta última década. En su recorrido migratorio, estos jóvenes ha-

bían vivido “un triple viaje”, tal como asegura Feixa: “Un pasaje geográfico del lugar de origen al lugar de destino, un pasaje biográfico de la infancia a la vida adulta y un pasaje social de una familia transnacional a una familia reconstituida” (Feixa 2010:24). Y es precisamente este triple viaje lo que los jóvenes querían poner al descubierto con sus documentales.

- A pesar de ser un concepto difícil de definir, La Tribu Verde es el nombre que un grupo de 5 jóvenes dominicanos, de entre 17 y 22 años, puso a su colectivo de música y baile. El término también representa una forma eufemística de referirse a los Trinitarios, una banda latina de origen dominicano con presencia en la ciudad de Lleida.
- Las Black Diamonds son 7 chicas, de entre 16 y 19 años, de diferentes nacionalidades, que se reúnen con el objetivo de montar un equipo de *softbol* (*softball* en inglés, un deporte muy parecido al béisbol). Aunque también tienen relación (de amistad y, sobre todo, de carácter sentimental) con algunos de los jóvenes Trinitarios, este grupo no se puede incluir, a priori, como parte integrante de una banda latina (al menos, a nivel colectivo).
- “Somos lo que vivimos” es el nombre que el grupo de 10 jóvenes africanos, de entre 16 y 21 años, puso a su proyecto de creación audiovisual. Querían explicar, a través de cuatro historias concretas, qué representaba para ellos el proceso migratorio y, sobre todo, establecer un diálogo con África, para poder explicar cuáles son las condiciones de vida en el país de destino.

En este sentido, el proyecto incluía la creación de tres momentos cronológicamente y metodológicamente diferenciados. La primera etapa del proceso creativo del documental era la elaboración del esqueleto, su estructura más general. Comprendía el proceso de reflexión y posterior elaboración del guion de lo que debía ser el documental final. Se trataba de una puesta en común de la experiencia migratoria que todos ellos habían experimentado en primera persona.

Una vez trabajado la elaboración del guion definitivo, comenzaría el proceso de rodaje. El proyecto planteaba dos semanas de grabación por grupo, lo que haría un total de seis semanas de filmación. La idea inicial planteaba la posibilidad de que fueran los mismos jóvenes los que se encargaran de la realización de su película: ellos serían, al mismo tiempo, los protagonistas y los directores del film. La última parte del proyecto era la fase de postproducción: el montaje visual y sonoro, allí donde se articulan las imágenes y los planos en unidades de significación. Dada la escasez de tiempo y de recursos, el montaje cayó en manos de la monitora del curso (y una de las responsables de la elaboración de este artículo). Dos meses de montaje en horario de fin de semana dio como resultado tres documentos visuales de unos 15 minutos de duración cada uno.

Sea como sea, lo que se escondía tras el convencimiento de usar los medios audiovisuales como una herramienta con implicaciones pedagógicas y sociales es lo que Ginsburg llama la “cultura como recurso” (1991). Se trata de un concepto que

hace referencia a la instrumentalización de la cultura y a la obtención de beneficios sociales, ya sean para la comunidad en general o para una institución en particular. Entendida como recurso, la cultura se convierte, en este taller, una herramienta que, a priori, podría permitir conseguir ciertas mejoras tanto de carácter individual como social (luchar contra la exclusión social, la pobreza y el racismo, por ejemplo).

La técnica principal de recogida de información fue la observación participante. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que una de las particularidades de este taller/etnografía es la doble figura que encarna una de las firmantes del artículo, que trabajó como antropóloga y monitora al mismo tiempo. En este sentido, hay que tener en cuenta el artículo que David MacDougall escribió en 1995 y que tituló “De quién es la historia”. En el mismo, el autor expone que hay que reconocer a la antropología visual diversos avances en los planteamientos metodológicos de la propia disciplina (avances que, por otra parte, ocuparán las preocupaciones de la antropología estrictamente textual algunos años más tarde). Entre los mismos, cabe destacar la conciencia de que los relatos que escribimos son historias construidas y que, por tanto, se hace necesario cuestionar su autoría y evitar inscribirla bajo una única rúbrica. ¿De quién es el relato que contamos? ¿Cómo podemos distinguir lo que nos pertenece de lo que nos han aportado nuestros informantes?

Ante estas preguntas, David MacDougall plantea la necesidad de admitir una autoría conjunta y multivocal en cada una de las historias que narramos como antropólogos o antropólogas, ya sean textuales o visuales: “Las películas”, explica el autor, “pertenecen [...] a las personas que participan en ellas” (1995: 404). Así pues, tal y como asegura Geertz, ya hace tiempo que los paradigmas de la experiencia y la interpretación han dejado lugar a los discursos sobre el diálogo y la polifonía:

Se hace necesario concebir la etnografía no como la experiencia y la interpretación de otra realidad circunscrita, sino más bien como una negociación constructiva que involucra al menos a dos y, habitualmente, a más sujetos conscientes y políticamente significantes (Geertz 1995:61).

Por otra parte, el análisis interpretativo sobre el que descansa este proyecto de investigación también parte de la idea de que los datos etnográficos no existen de forma autónoma ni independiente: no están allí fuera a la espera de ser encontradas. Al contrario. Los datos se construyen ontológicamente mediante el acto de estudio y de investigación: el sujeto y el antropólogo/a las producen justamente en el momento de su encuentro.

El filme, asegura Ginsburg, es el lugar privilegiado a través del que poder observar cómo interaccionan, no sólo las voces de los que participan, sino también toda una serie de discursos de naturaleza diversa. Su producción nos permite entender lo que el autor llama las “mediaciones culturales” o, lo que es lo mismo, aquellas interacciones y relaciones que se establecen entre los diferentes discursos que coinciden: los de los propios indígenas y los de la cultura dominante (1991:94).

Teniendo en cuenta, pues, que no era posible eliminar nuestra

presencia en el campo, se intentó tratar la subjetividad como lo que es, un elemento clave en el proceso de producción y la transmisión del conocimiento. Es lo que se denomina “modo evocativo” o “mosca en el yo”, refiriéndose al proceso de reflexión sobre la relación entre realizador, cámara y sujetos representados (Ardèvol 1997:7). Este relato, pues, se construye como un relato confesional y reflexivo:⁴ una narración introspectiva que nos permitirá plantear los problemas epistemológicos inherentes al propio proceso de investigación etnográfica, en particular, y epistemológica, en general. Renunciamos, de esta forma, a una supuesta pretensión de objetividad, una posición que, según Ruby, es “obscena y deshonestas” (Ardèvol 1995:164). Nuestra narración no será una exposición científica de los hechos sociales, sino que se convertirá en una interpretación personal, nuestra propia mirada en el mundo.

1.3 Las primeras conjeturas: el contexto construye la imagen

Este trabajo vio la luz con la convicción que dotar de un canal de comunicación a personas que habitualmente no tienen acceso, generaría un proceso de liberación, reconocimiento y reconstrucción cultural. Aspiraba a acceder a las construcciones que los actores darían de su propia realidad, invitándoles a delimitar los temas que, desde su percepción, consideraran más trascendentes.

Los chicos y las chicas de origen extranjero toman conciencia de su identidad cultural sólo a partir de su proceso migratorio (Feixa 2010): mientras allí ellos eran los nosotros, aquí son los otros. Este proceso de *alterización* conlleva una autoconciencia de la diferencia y una naturalización del orden jerárquico que estructura la sociedad de acogida, donde la imagen altamente estereotipada que a menudo se asigna a la juventud inmigrante es asumida y naturalizada por el propio colectivo estigmatizado.⁵

A pesar de la fertilidad del material que diariamente se produce sobre las migraciones y la atención abundante que se les dedica, son varios los debates, sobre todo de los principales medios de comunicación y los discursos políticos, que terminan simplificando el hecho migratorio a una serie de mitos protagonizados por el impacto económico, por los problemas de convivencia social, por los dramas humanitarios y por los fantasmas de la delincuencia y la inseguridad pública. Este tratamiento de la inmigración como mensajera de la desgracia influencia profundamente a la opinión pública y contribuye a la consolidación de una imagen estereotipada y estigmatizada de este colectivo. Imagen que, a menudo, consciente o inconscientemente, se proyecta sobre éste, impidiendo su individualización y dibujando el fenómeno como un asunto esencialmente problemático.

Estas primeras reflexiones apuntaban que es este proceso, en el que los jóvenes de origen extranjero no sólo se reconocen como “los otros”, sino que, además, se saben diferentes e inferiores, lo que aclararía su deseo inconsciente de mostrarse, explicarse y hacerse ver. Un deseo que se traduciría en la necesidad de adquirir un canal de comunicación a través del que alejarse del estigma y presentar su propia visión de los hechos.

“Queremos decir que no somos tan malos como nos pintan” o “somos personas normales” son frases recurrentes entre casi todos los jóvenes que han participado en este taller de creación audiovisual. De las mismas se desprendía que, tal vez, tras esta necesidad de autorrepresentación podría aparecer el deseo de dar una respuesta consciente a todo este proceso de negatización del colectivo del que forman parte.

Se creía que el filme documental permitiría *empoderar* este colectivo. Una de las hipótesis que estructuraba las primeras líneas de trabajo era que cualquier proceso de autorrepresentación audiovisual llevaba inscrito en su seno una ideología determinada.⁶ Esto significaba que el proceso de autorrepresentación no es ni gratuito ni anárquico, sino absolutamente contextual: responde a unos objetivos determinados y bien calculados por parte del grupo. Cada gesto, cada palabra o cada mirada que aparece en escena es fruto de un contexto y de una ideología. MacDougall asegura que “la forma del texto (o del film) toma las características del protagonista en virtud de su exposición al mismo, como una placa fotográfica” (1995:409).

Había que tener en cuenta que la realización de estos filmes no se puede ver como un proceso aislado, sino que forma parte de un proceso social más amplio: los filmes importan a sus protagonistas en la medida en que tienen implicaciones prácticas o simbólicas que pueden usar activamente. Ahora bien, a medida que avanzaba el trabajo, las primeras conjeturas se fueron problematizando y apareció una posible presencia de otros elementos de análisis. Si bien se podía seguir manteniendo el concepto de intencionalidad, este no podía ir ligado exclusivamente al sujeto de estudio. Era necesario interpretar el diálogo que se establecía entre todos los elementos implicados: los propios jóvenes y la institución. Era una amalgama de intencionalidades múltiples, con posibles relaciones de poder y dominación. Las hipótesis se replantearon, permitiéndonos debatir sobre la posibilidad de que los procesos de autorrepresentación de un colectivo pudieran responder no sólo a los objetivos internos del grupo mismo, sino también a las expectativas y demandas del poder.

La introducción de la fotografía y el vídeo en la ciencia antropológica ha estado muy vinculada a los procesos coloniales y neocoloniales y, por tanto, a las relaciones de poder que se desarrollan en los procesos de representación de un grupo social dentro de otro. En este sentido, la fotografía y el vídeo han prestado servicio a lo que Bourdieu llamó “capital simbólico” de Occidente, que ha legitimado procesos de dominación, ha permitido el distanciamiento cultural y ha reforzado los estereotipos sociales que tradicionalmente han servido para enmascarar las relaciones de poder y dominación.

Sin embargo, la capacidad de capturar imágenes por medios mecánicos también se ha utilizado como una forma de transformación y concienciación social, en la línea de las primeras hipótesis. Coincidiendo con el intento de establecer un diálogo más directo con la interpretación antropológica, varios investigadores sociales (MacDougall, Asch, Kilde, Preloran, Rouch, Worth y Adair, entre otros) comenzaron a trabajar de forma más

estrecha con sus sujetos de estudio, ofreciéndoles medios audiovisuales con la finalidad expresa de crear filmes colaborativos y participativos (MacDougall 1995).

Aunque analíticamente este artículo se sitúa dentro de esta última perspectiva, también cuestiona la absoluta confianza que algunos autores han mostrado hacia la capacidad transformadora del uso de la imagen. Algunos investigadores, de forma un tanto entusiasta, destacaron las infinitas posibilidades políticas e identitarias que se generan a partir del nuevo papel social de los realizadores locales (Feitosa, Ginsburg, y Turner). La mayoría de estas propuestas tienen fines políticos y sociales, como la superación de prejuicios a través del entendimiento intercultural o la reproducción de la identidad étnica y la cohesión política.

Otras posiciones, por contra, se han mostrado más críticas y aseguran que, aunque los medios de comunicación estén en manos de los sujetos de investigación, estas búsquedas pueden continuar conteniendo la huella de dominación occidental: se sitúan dentro de lo permitido. Este proyecto trabaja con la idea de que la introducción de la cámara en el trabajo de campo puede tener una doble vertiente: por un lado, puede servir como elemento de control social de la alteridad, pero, por otro, también puede funcionar como elemento liberador del colectivo.

2. Producción

2.1 La contradicción entre la identidad vivida y la identificación externa

Durante los últimos años, diversas disciplinas han iniciado un proceso de deconstrucción de la identidad como noción integral y unificada. Entendemos la identidad como el proceso dinámico que se construye mediante las experiencias, las memorias y las vivencias de toda una vida. Autores como Taylor (1993), Hall (2003), Goffman (2001), Bauman (2002) y Terradas (2004) consideran la identidad como una manifestación relacional y constructiva. La identidad no forma parte de nosotros como si se tratara de una adscripción directa y automática a nuestro ser. No poseemos ni unos atributos dados ni tampoco un catálogo de singularidades legadas previamente. Al contrario: no somos, sino que nos hacemos. Nuestro “yo” (o nuestro “nosotros”, en este caso) se construye. Pero, ¿cómo lo hace?

La identidad es lo que Terradas llama “identidad vivida” (2004:64): una identidad particular que se construye subjetivamente y que nace de la propia experiencia de vivir. Y es precisamente por eso que la identidad se complica y se fragmenta: el proceso de vivir también lo hace. La necesidad de compartir esta identidad vivida, de intercambiar socialmente nuestros recuerdos, crea, por otra parte, una “identidad cultural” (2004:64), construida a través de la amalgama de estas experiencias vividas de forma subjetiva. Así, hay una parte de la identidad que se construye mediante una experiencia individual que se transforma en colectiva si existen referentes coincidentes y narrativas comunes con las que poder identificarnos los unos con los otros.

Hasta aquí, nuestras suposiciones encajaban sin problemas con las categorías de “identidad vivida” y de “identidad cultural” de Terradas. Ahora bien, el conflicto se hizo presente cuando, en medio del trabajo de campo, apareció una tercera categoría que, a pesar de no haber identificado antes, tomaba una relevancia importante en el proceso de construcción de la identidad de los jóvenes. Se trataba de una mirada externa, que interactuaba con su subjetividad y que, en consecuencia, formaba parte de su proceso de construcción identitaria. Era la mirada de la institución. Ellos son quienes son, entre otras cosas, porque nosotros los vemos como los vemos. Y es que nuestra forma de categorizarlos se convierte en un referente importante en su proceso de construcción de identidad.

En este sentido, Terradas continúa ofreciéndonos las herramientas para interpretar este cambio de rumbo. El autor habla de una estrategia que se presenta opuesta a la identidad vivida: “la identificación”. La identificación se aleja de la experiencia y realiza una “conversión abstracta de una memoria de vida en un signo de pertenencia o estigma político” (2004:64). Y eso es lo que hacía la mirada institucional: convertía la experiencia vivida de los jóvenes en una categoría abstracta, en una condición externa que les asigna etiquetas, en un acto clasificatorio. Este mismo enfoque lo aporta Goffman (2001) en sus estudios sobre la presentación de la persona en la vida cotidiana. El autor utiliza la metáfora de la puesta en escena teatral para mostrar como los marcos de interacción social van formando progresivamente los aspectos de la personalidad.

Desde esta perspectiva, la identidad no se presenta como un rasgo fijo e inmóvil, sino como una dimensión dinámica, relacional y dialógica, que se construye siempre en relación al otro”. La identidad no es un producto estático, sino que es variable y se va configurando a partir de procesos de negociación en el transcurso de las interacciones cotidianas. Como consecuencia de este proceso, se configura un sujeto posmoderno, descentralizado y sin una identidad fija y permanente, sino fragmentada y compuesta por una gran variedad de identidades que son contradictorias y no resueltas (Hall 2003), que tienen dificultades para fijarse y quedarse inmóviles (Bauman 2002) y que se construyen con relación al reconocimiento de la alteridad (Taylor 1993).

2.2 La identidad en diáspora: un cruce de miradas

Planteado de esta manera, el proceso de autorrepresentación identitaria es un acto de comunicación, entendido como aquel proceso que permite la transmisión de mensajes y el compartir significados mediante los símbolos, y solo puede manifestarse a partir de la construcción de una relación social. Hay que tener en cuenta que no todo acto comunicativo tiene el mismo valor ni se estructura de la misma manera: Dependerá del “mercado lingüístico” en el que se encuentren inmersos sus participantes (Bourdieu 1985). El valor, el poder performativo del lenguaje y una correcta interpretación del mensaje no emanan del interior del mismo acto del habla (de su *gramaticalidad*) ni de la percepción subjetiva de los integrantes en la conversación, sino

que nacen del exterior, de las dinámicas sociales que rodean tanto la correspondencia comunicativa como los sujetos que participan. Es decir, el éxito o el fracaso del acto comunicativo dependen del entramado de relaciones objetivas en las que los hablantes están inmersos.

Una competencia suficiente para producir frases susceptibles de ser comprendidas puede ser completamente insuficiente para producir frases susceptibles de ser escuchadas, frases propias para ser reconocidas como de recibo de todas las situaciones en las que se hable. Una vez más, la aceptabilidad social no se reduce en este caso únicamente a la gramaticalidad. De hecho, los locutores carentes de esta competencia legítima quedan excluidos de los universos sociales en que ésta se erige o condenados al silencio. Lo extraño no es [...] la capacidad de hablar [...] sino la competencia necesaria para hablar la lengua legítima, “una competencia que, al depender del patrimonio social, reexpresa las distinciones sociales, en una palabra, en la lógica de la distinción misma” (Bourdieu 1985).

Tal y como señala Bourdieu, al igual que ocurre en una comunicación interpersonal, el éxito del intercambio comunicativo responde a un acercamiento de los marcos de referencia de cada uno de los grupos participantes. Los componentes de un encuentro comunicativa interactúan basándose en suposiciones culturales propias, las cuales actúan como pantallas perceptivas de los mensajes que se intercambian (la manera en que se interpreta un mensaje varía según la cultura de la persona y la experiencia individual, así como según el contexto de la comunicación y la situación en que se da). Para lograr cierta eficacia, es necesaria cierta familiaridad de los participantes con los antecedentes del interlocutor, las percepciones de las diferencias que los separan y la reciprocidad del propósito comunicativo.

En este sentido, es importante tener en cuenta el concepto de *imaginarios sociales* (Berger y Luckman 2011), los cuales proporcionan categorías de comprensión de los fenómenos sociales y funcionan como constructores de orden. Las representaciones simbólicas, con su diversidad de marcos, ordenan el mundo y ayudan a interactuar en ellos de manera coherente, con agilidad cognitiva y casi siempre con la naturalidad de lo dado por supuesto.

El trabajo de campo demuestra como los jóvenes, a pesar de tener una identidad vivida densa e intensa e incapaz de centrarse en un solo elemento, interiorizan quién es su interlocutor y le hablan a través de sus marcos de referencia. Integran, en sus explicaciones, las identificaciones que se les adjudican de forma externa. Desde el momento en que se enciende la cámara, la acción se dirige al espectador futuro, adaptando las temáticas principales de los documentales a un interlocutor concreto: la institución.

En la tarea de diseño del guion documental, estos jóvenes eligen su condición *diaspórica* como bandera. De la infinidad de posibilidades, eligen la experiencia compartida del proceso migratorio como el elemento que define su identidad: es su carta de presentación. En sus países de origen, estos jóvenes no tenían la necesidad de exteriorizar sus signos diacríticos, pero

al llegar al país de destino son conscientes de que los demás los tratan diferente y, por tanto, redescubren su origen. Lo hacen tanto para reforzar su identidad primordial (vistiéndose de raperos o poniéndose el pañuelo) como para rechazarla e invisibilizarse (vistiéndose de europeo o difuminando el habla). A menudo, estos jóvenes usan la vestimenta (las gorras o los pantalones anchos), el deporte (el fútbol, el baloncesto o el *softbol*) y la música (el rap, la salsa, el merengue o *reggaeton*) tanto para identificar su unión y su condición, como para explicar a los demás quiénes son y cómo quieren ser vistos.

Entre los chicos de origen africano, el tema de la africanidad es una cuestión altamente performativa. Dependiendo del contexto en que se mueven y quién sea el interlocutor con quien interactúan, mostrarán o esconderán su africanidad, según más les convenga: “Yo me intento adaptar, pero si no me dejan, yo me muestra como africano” (Yanni, 19 años). La africanidad o la negritud se convierten en recursos estratégicos que les permiten transformar su identidad según las necesidades. *Racial Fury*, *Illegal Connection* o *Family Connection* son sólo algunos de los nombres que estos jóvenes ponen a sus bandas de música. Se trata de designaciones directamente apelativas a su condición de extranjero y a su identidad diaspórica. El término *racial*, por ejemplo, se refiere a unas supuestas características genéticas diferenciales respecto a la sociedad de acogida, el término *illegal* apela a una situación de irregularidad con la que a menudo tienen que convivir muchos de estos jóvenes y, finalmente, el términos *family* o *connexion* son formas que se usan para expresar una unidad diaspórica, que genera una nueva identidad, superando el grupo cultural o nacional de origen.

El motivo central que engloban los guiones de los documentales intenta liberarse del estigma que saben que les acompaña casi siempre que una mirada externa los supervisa. El objetivo es revertir estos discursos y sus identificaciones: “Hacemos esto por cómo nos tratan” (Pablo, 18 años) o “Queremos enseñar a todo el mundo que no somos niños malos, también somos niños buenos”, aseguran un joven de origen africano (John, 17 años) y otro de origen dominicano (Lommi, 20 años) como respuesta a la pregunta de por qué han querido participar en este proyecto de creación audiovisual. Estos jóvenes, pues, usarán los documentales para establecer un diálogo implícito con la propia institución, en concreto, y con la sociedad en general: han interiorizado el lenguaje de la exclusión y hablan, en definitiva, a través del mismo.

En este sentido, el caso paradigmático del uso del método audiovisual como una herramienta que permite una desvinculación directa con aquellas identificaciones mayoritariamente negativas es el ejemplo que nos ofrece el colectivo de jóvenes dominicanos. Es a través del estigma que este colectivo diseñará su documental: mostrando su día a día, las actividades más cotidianas y su cara más amable podrán dar una respuesta plausible al imaginario social que los dibuja, como hemos visto, como miembros pertinentes a un colectivo gregario y cerrado, de naturaleza caliente y fogosa, fuerte temperamento y con cierta tendencia a la agresividad.

La Tribu Verde es el nombre que un colectivo de jóvenes dominicanos de la ciudad de Lleida ha puesto en su grupo de música y baile. Aunque, a priori, el término La Tribu Verde pueda referirse a un colectivo de creación artística, se trata, en realidad, de una nomenclatura eufemística que estos jóvenes usan para referirse a una banda latina de origen dominicano: los Trinitarios. Los medios de comunicación han ido difundiendo una serie de imágenes y estereotipos en torno al fenómeno, creando alarmas y miedos entre los adultos y fascinación y atracción entre los jóvenes. Esto ha sido particularmente relevante en la ciudad de Lleida con las llamadas “bandas latinas” (en particular con los Trinitarios), que se han convertido, a consecuencia de los discursos publicados por los principales medios de comunicación locales, en una “marca” que actúa como franquicia para todo el fenómeno de la juventud inmigrada (Feixa 2010). La carga dramática de las noticias publicadas es la norma habitual y los acontecimientos negativos los principales focos de noticiabilidad. Por ello, el impacto cognitivo en la formulación de juicios sociales es alto y se hace difícil distinguir entre los pánicos mediáticos, las leyendas urbanas y la realidad cotidiana.

Los jóvenes, durante las conversaciones sobre la construcción del guion documental y en contradicción a los imaginarios sociales, apuntaban a que las bandas leteridanas se desvinculan de la delincuencia y la criminalidad a las que a menudo se les asocia: “Simplemente somos un grupo de amigos que vive el día a día juntos, compartimos juntos y si tenemos que ayudarnos juntos, nos ayudamos” (Lommi, 20 años) o “Sí que es verdad que alguna vez hemos hecho cosas malas, pero nosotros ni violamos ni robamos, solo somos un grupo de amigos”. (El Chino, 18 años).

Esta identificación, volviendo a los conceptos que nos propone Terradas, convierte la experiencia vivida de los jóvenes en una categoría abstracta, en una condición externa que les asigna etiquetas en el contexto de un acto clasificatorio. Esta identificación, que reduce su heterogeneidad a unos pocos criterios definitorios, es interiorizada por los propios jóvenes que, como hemos visto, acabarán definiéndose también a través de estos mismos criterios: a través del lenguaje de la exclusión.

En este sentido, el proceso de creación del guion documental nos permitió entender las múltiples caras que ofrece la identidad. Una identidad que, lejos de ser cristalina e inmanente, anclada a una comunidad dada e impasible a los cambios que la rodean, responde a un claro proceso de fabricación y de adaptación al contexto particular en el que se circunscribe. Es, como diría Castells, una construcción social (2001:29).

Los jóvenes, a través de la creación de un producto audiovisual, han iniciado una negociación de su identidad con un interlocutor determinado: la institución. Por una parte, esa mirada externa que los catalogaba como diferentes hace que los jóvenes integren esta diferencia. Ahora y aquí ellos son conscientes de su alteridad: aquí ellos son, evidentemente, los otros. Por otra parte, sin embargo, no es que estos chicos y chicas sean sólo lo que ahora nos quieren mostrar. Son mucho más. Son una identidad vivida, son toda una vida. La identidad, por tanto,

es absolutamente dialógica, se construye siempre en relación a otro, en algún momento determinado y por algún motivo de peso: la identidad, en definitiva, es siempre dinámica y negociadora.

3. El montaje

3.1 Construyendo el discurso, fragmentando la realidad

Desde un punto de vista teórico, el montaje responde a la organización, sistemática y ordenada, de las imágenes y los sonidos en una estructura determinada, apta para su visionado final. Su metodología, por tanto, presupone una forma específica de presentar la realidad: implica, siempre y necesariamente, una selección y una ordenación metódica y consciente de las imágenes capturadas durante el proceso de rodaje (Bordwell y Thompson 1995). La edición del filme, no es, pues, el producto de un trabajo inocente, trivial y fiel a una realidad que ya hemos puesto en duda.

Sea como fuere, la posibilidad de que los chicos y chicas entraran a formar parte del proceso de montaje era tan solo un espejismo. Ni el tiempo, ni la disponibilidad técnica, ni la habilitación de los espacios nos lo permitían.

Si miramos atrás, recordaremos que el proyecto se había ideado con la voluntad de trabajar de forma conjunta y colaborativa con los sujetos que formaban parte de nuestra investigación. La voluntad inicial era que los chicos y las chicas pudieran coparticipar en el proceso creativo, en la construcción de los filmes, interactuando no sólo con nosotros, sino también con el producto audiovisual resultante de este trabajo. El hecho de que no pudiéramos llevar a cabo esta iniciativa durante el proceso de montaje insinuaba, tal vez, una posible contaminación del proceso de trabajo conjunto y un más que probable bloqueo del desarrollo de la narrativa fílmica.

¿A quién correspondía la paternidad de la película? ¿De quién era la historia que estábamos narrando? Si el trabajo, a priori, se había planteado de forma colaborativa, incorporando en la labor etnográfica otras voces que, como la de los jóvenes de origen extranjero, tenían que entrar a formar parte del proceso de trabajo, del análisis y la presentación de los resultados finales: ¿Cuál era su presencia en el documento ahora que no participarían en el proceso final? Estas dudas nos acercaban a los cuestionamientos metodológicos que MacDougall había planteado al preguntarse “¿Qué independencia textual tienen estas voces en realidad?” (Flores 2007:19).

Tras el visionado de todas las imágenes registradas durante el proceso de rodaje, el guion planteado inicialmente por los propios jóvenes se fue desfigurando, pausada y paulatinamente, en favor de la eficacia estética y narrativa del film y en detrimento de ciertas imágenes defectuosas, técnicamente deficientes o, simplemente, poco atractivas. A medida que pasaban los días y que se iba avanzando en el montaje final, los documentales dejaban de ser cada vez más colectivos e iban convirtiéndose en un trabajo profesional: “Así se entiende mejor”, “esta parte

quedará más bien si la colocamos al principio”, el audio de esta entrevista es defectuoso”. Curiosamente, en más de una ocasión, la estructura ideada en un principio de forma conjunta con los jóvenes no funcionaba al trasladarla a la pantalla y, por tanto, se optó por modificarla sin su consentimiento. Y es que el objetivo, en aquellos momentos, más que mantenerse fiel a la estructura inicial, era conseguir cierta eficacia narrativa y una buena calidad técnica y estética de las películas resultantes.

Era la visión profesional, pues, la que se imponía en la estructura final de los filmes. Éstos fueron unos documentos audiovisuales etnográficos caracterizados por lo que se puede llamar un “arreglo jerarquizado de discursos”, donde hay algunas voces que predominan sobre las demás. La institución había adquirido un protagonismo tal que acabó por tener la última palabra en todo. Las imágenes y los resultados obtenidos desvelaban la naturaleza y la intención de la mirada de la institución.

Resulta interesante ver cómo esta tipología de cine no se traduce nunca en el ejercicio de hacer cine sobre otra cultura (tal como se había planteado al inicio), sino, más bien, lo que se estaba haciendo era un cine sobre la relación intercultural que se establece a lo largo del proceso de creación audiovisual. Las películas resultantes son, en definitiva, el pozo en el que convergen todas las miradas participantes. Es un diálogo que permite un cruce intenso de posiciones divergentes y, tal vez, opuestas, dando como resultado “una superposición de estructuras” autónomas y a menudo contradictorias. Así pues, según Elisenda Ardèvol, “las imágenes siempre se escapan al control del realizador; una película etnográfica es el resultado de una superposición de estructuras: la estructura que impone el realizador en el film y la estructura del evento filmado” (1997: 145).

3.2 El retorno y los problemas de comunicación

Una vez finalizado el producto audiovisual, los filmes fueron presentados a la evaluación crítica de la propia institución.⁷ De todas las apreciaciones recibidas, dos fueron las que merecen ser reflejadas:

1. El Johnfy, un chico de origen dominicano, explica una pelea entre, textualmente, un colectivo de “moros” y otro de jóvenes “gitanos”, vecinos todos ellos de la ciudad de Lleida. Al verlo, se pidió eliminar el término *moro* de la conversación por ser demasiado despectivo: “los gitanos sí son gitanos, pero la palabra *moro* es ofensiva”, explicaba la institución. El resultado final fue que la pelea, según el documental, se había perpetrado única y exclusivamente “entre gitanos” (los *moros* fueron eliminados de la versión final de los documentales).
2. El idioma de los tres documentales es el castellano. Es en esta lengua con la que los jóvenes se relacionan y se expresan en su cotidianidad. La institución pidió: “¿No les podemos hacer hablar catalán?”. Ante la imposibilidad de rodar nuevas imágenes en este idioma, el documental fue presentado íntegramente en castellano, a pesar del malestar de los responsables institucionales.

La explicación al porqué de estas críticas debería encontrarse en su dimensión social: las sugerencias buscaban adaptar los audiovisuales a lo que se suponía que los jóvenes debían ser, situándolos dentro de la esfera de “lo posible” y conducía a reforzar el control sobre la producción de lo que se estaba haciendo, intentando orientarla hacia una representación idealizada y políticamente correcta de la realidad que se estaba representando. A través de estos trabajos audiovisuales, la institución ha intentado disciplinar al individuo, que ha aprendido las normas de conducta, interiorizando las categorías y los valores de la cultura dominante.

Por lo tanto, esa idea inicial con la que se había inaugurado este proyecto etnográfico y que pretendía dar a conocer el punto de vista nativo, dejando hablar a los jóvenes su propio lenguaje, se manifestaba ahora de forma un tanto ingenua e inocente. Este objetivo se convertía en una quimera difícilmente irrealizable, al menos en el contexto en el que se había construido. Lo que teníamos entre manos, pues, ya no era su lenguaje exclusivo, sino un discurso particular. Los jóvenes habían gozado de la libertad de hablar su propio idioma sólo dentro de unos márgenes manifiestamente definidos y notoriamente diseñados: los límites han marcado la pauta del discurso. Los documentales, pues, no mostraban tanto quienes eran estos jóvenes, sino aquellos que debían ser.

4. Conclusiones

El carácter inicial de este trabajo planteaba la posibilidad de elaborar un proyecto participativo, con una autoría común y una firma de carácter colectivo y compartido. En un principio, lo que interesaba metodológicamente era conseguir una participación plena y absoluta de los jóvenes en la elaboración de un discurso propio y de una imagen particular. El proyecto, si recordamos, planteaba la posibilidad de que fuera el medio audiovisual que se convirtiera en el altavoz a través del que ofrecer una versión propia, definitiva y exclusiva de los hechos y de su existencia. La falta de tiempo y de material técnico para hacerlo, sin embargo, demostraba la dificultad de intentar llevar a cabo una tarea de estas características en un contexto institucional, en el que el objetivo no era tanto el de trabajar la horizontalidad del discurso etnográfico, sino más bien el de educar a los jóvenes en los valores del civismo y la convivencia.

No se puede negar que la perspectiva de los jóvenes ha quedado representada. Sin duda, sin ellos, el proyecto no hubiera sido posible. Son ellos quienes hablan, quienes actúan ante la cámara y quien aparece en los tres documentales aquí trabajados. Por otra parte, sin embargo, no se trataba de una perspectiva libre, autónoma e independiente de otros tipos de intervenciones, donde el posicionamiento de la institución (que modificó el producto final según sus intereses) y de la monitora (concedora de las técnicas audiovisuales y montadora de los documentales finales) impuso un discurso fuertemente jerarquizado. Esto lleva directamente a repensar el carácter institucio-

nal de los filmes ya identificar la voz de la Administración como un elemento clave en el proceso de construcción de los individuos y de su discurso, como una intervención firme y eficaz en la elaboración de lo estos jóvenes han querido mostrar a través de este proceso de rodaje audiovisual.

Los films resultantes se han generado a partir de unas estructuras de poder (personificadas, sobre todo, en la institución) que han intervenido, de forma más o menos tangencial, en el proceso de construcción del discurso audiovisual. Hay que tener en cuenta que a través del paso por la institución, el otro ha sido sujeto al discurso dominante y, en este sentido, se ha visto imposibilitado para construir una enunciación propia de sí mismo. Pero, ¿es posible la construcción propia de uno mismo? Posiblemente, este objetivo no sea más que una quimera: imaginar un escenario donde las fuerzas y estructuras de poder queden anuladas en pro de un diálogo horizontal es, tal vez, una simple ilusión. La mirada de los jóvenes no escapa de la propia estructura social y también se ve influenciada, precisamente, por estas estructuras de poder.

Si algo parece patente a lo largo de esta investigación es que la imagen, más que el objeto o sujeto fotografiado, es un “cruce de miradas”, una intersección de todas las voces que han tomado parte. Y quizás lo que nos interesa es precisamente esta confluencia; un cruce que, lejos de ser horizontal y plenamente participativo, pone de manifiesto las estructuras de poder que intervienen en los diferentes procesos sociales (Buxó 1998): los jóvenes, la institución y la monitora, en este caso. Y es eso lo que nos debería interesar de la propia imagen. Más que la esencia de aquel que se fotografía, lo que debería preocuparnos es la confluencia de miradas que permite entender cuáles son las configuraciones que estructuran la realidad social.

Por tanto, el objetivo ya no debería ser el de grabar la cosmovisión del otro, sino el de “explorar conjuntamente la experiencia cultural” (Buxó 1998:177). Porque, tal vez, este yo no existe en toda su esencia, ni es una elaboración fija de sí mismo, sino que se trata de un yo variable, de un yo que se va construyendo según las situaciones y las relaciones de poder que la rodean. Lo que tenemos que hacer, pues, se dejar que se “manifiesten las agencias, [ver] cómo se activan y como se expresan en el proceso de significación” (Buxó 1998:177).

Notas

1. “Antecedente. En el *Clot de les Granotes* se dio una tumultuosa pelea entre jóvenes latinos en mayo de 2008” (Segre, 20/01/2011).
2. El origen de las disputas tiene muchas causas y es incierto. A veces, sin embargo, apunta a cuestiones sentimentales y a una fuerte ocupación territorial del espacio público por parte de los jóvenes inmigrantes. Normalmente, se trata de conflictos interpersonales, pero que pueden acabar involucrando grupos enteros que habitualmente se estructuran en colectivos más o menos cerrados. Para una dinámica de acción-reacción-ampliación, lo que comienza como conflicto de baja intensidad puede terminar involucrando a grupos más amplios, de manera que el origen concreto del conflicto termina en una nebulosa (Feixa 2010).
3. El 28 de octubre de 2003, un adolescente colombiano, Ronny Tapias, fue asesinado a la salida del instituto donde estudiaba, después de sufrir una agresión por parte de un grupo de jóvenes. Según la investigación policial posterior, el asesinato fue un acto de venganza de los miembros de una banda (los *Ñetas*), que supuestamente confundieron a Ronny con un miembro de otra banda (los *Latin Kings*), con los que se habían peleado días antes en una discoteca. El caso supuso el descubrimiento mediático del fenómeno de las “bandas latinas” y despertó una ola de “pánico moral” que aún perdura hoy en día. Al cabo de un mes, fueron detenidos nueve jóvenes de nacionalidad dominicana y ecuatoriana. Tres eran menores y fueron juzgados y condenados (entre ellos, el supuesto autor material del crimen). El juicio a los otros seis (mayores de edad), en abril de 2005, se convirtió en un acontecimiento seguido con gran atención por parte de los medios de comunicación. A raíz de este hecho, se creó la imagen estigmatizada de la juventud inmigrada (y, sobre todo, latinoamericana) (Feixa, 2006).
4. Ruby define el “ser reflexivo”, en términos de trabajo antropológico, en la necesidad de que “los antropólogos revelen sistemática y rigurosamente su metodología y su posición personal como instrumentos en la generación de datos” (Ruby a Ardèvol 1995:162).
5. En este sentido, Erving Goffman considera que el individuo externo a la normalidad del grupo no es impermeable al estigma y termina por absorberlo. En la misma línea, Pierre Bourdieu, en su conferencia “Cultura y política”, impartida en la Universidad de Grenoble el 29 de abril de 1980, asegura que “la magia social puede transformar a las personas por el hecho de decirles que son diferentes”.
<<http://www.suite101.net/content/el-estigma-y-el-estigmatizado-a4593#ixzz1C2ME1Kpk>>
6. Según la *Gran Enciclopedia Catalana* (www.grec.cat), el término ideología lleva implícito un proceso de justificación de una posición determinada. Es precisamente en esta acepción que usamos el término, como sinónimo de intencionalidad o de pretensión hacia algo determinado. Es decir, los jóvenes usan el proceso de autorrepresentación como un proceso explicativo de su propia situación.
7. Desgraciadamente, el proceso de investigación no recogió la opinión de los jóvenes sobre los documentales que grabaron.

Referencias

- ARDÈVOL, E. "Representación y cine etnográfico". *Quaderns de l'ICA*, núm. 10, 1997.
- BERGER, P.; LUCKMANN, T. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *El arte cinematográfico. Una introducción*. Buenos Aires: Paidós Comunicación, 1995.
- BOURDIEU, P. *¿Qué significa hablar?* Madrid: AKAL, 1985.
- BOURDIEU, P. *La fotografía, un arte intermedio*, México: 1997, Editorial Nueva Imagen.
- BUXÓ, M. J. "Mirarse y agenciarse: espacios estéticos de la performance fotográfica". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Tomo LIII (2), 1998, pág. 175-189.
- CASTELLS, M. *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. Volumen II: El poder de la identidad*. México: Siglo XXI Editores, 2001.
- FEIXA, C.; ORLANDO, J.; SAURA, J. R. "Jóvenes latinos: convivencia y conflictos en Lleida". *Entrejóvenes*. 2010, pág. 32-33.
- FEIXA, C.; CANELLES, N. "De bandas latinas a asociaciones juveniles: la experiencia de Barcelona". *Educação*. Año XXX, núm. 1, 2007, pág. 18-28.
- FLORES, C. Y. "La Antropología Visual: ¿Distancia o cercanía con el sujeto antropológico?". *Revista Nueva Antropología Autónoma de México*. 2007, pág. 65-87.
- GINSBURG, F. "Indigenous Meida: Faustian Contract or Global Village?". *Cultural Anthropology*. Vol. 6. Núm. 1, 1991, pág. 92-112.
- GOFFMAN, E. *Presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Ediciones, 1971.
- HALL, S. (Ed.). *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. California: Sage, 2009.
- MACDOUGALL, D. "¿De quién es la historia?". En: ARDÈVOL, E.; PÉREZ TOLÓN, L. (ed.). *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1995, pág.401-422.
- TAYLOR, CH. *Imaginario sociales modernos*, Barcelona: Paidós Básica, 2006, pág.125.
- TERRADAS, I. "La contradicción entre la identidad vivida e identificación jurídico-política". *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*. Núm. 20, 1997, pág. 63-79. ISSN 0211-5557