



Espacios mediáticos: cultura y representación en México – Introducción*

Ingrid Kummels

Lateinamerika-Institut, Freie Universität Berlin

Mujeres de la clase alta que se visten por primera vez con el traje indígena de las tehuanas, que antes habían desdeñado, para hacerse fotografiar con él; migrantes en México que transgreden las categorías duales de género y que, al integrarse como competidores en la lucha libre exótica, llegan a ser estrellas de la escena de Tijuana; músicos que, al son de la guitarra, cantan en los autobuses foráneos de Guerrero, y conmemoran en las letras de sus canciones al submarino ruso “Kursk” que naufragó en el mar de Barents; miembros de una comunidad de tejedores de Oaxaca que por primera vez diseñan, organizan y montan una exposición en su propio museo con fotografías locales; cineastas indígenas y no indígenas que colaboran en los Altos de Chiapas para producir un film que analiza la masacre de Acteal cometida en 1997... En este volumen, antropólogos, historiadores, museólogos, fotógrafos y cineastas observan y escuchan una variedad de espacios mediáticos que forman parte de procesos sociales y culturales de gran alcance en los siglos XX y XXI. Sus principales preguntas de investigación son: ¿Quiénes se expresan a través de productos mediáticos como los performances, las vestimentas y los disfraces, la música en directo, las artes plásticas, las fotografías y las películas? ¿Cómo se sitúan los actores que las producen en el campo de tensión entre ‘los grupos étnicos’, ‘la región’ y ‘el Estado’, en México y más allá de sus fronteras? ¿En qué sentido consiguen, por medio de las representaciones mediáticas, crear “entre espacios” que les permiten a los participantes posicionarse más allá de dicotomías simplificadoras y jerarquías rígidas? ¿En qué medida alteran las categorías existentes de poder y diferencia, categorías de género, raza, etnia y nación, construyendo con ello espacios de nuevas relaciones culturales y sociales?

* La versión en español de este texto fue corregida por Elvira Gómez Hernández y comentada por Gabriela Zamorano Villareal del Colegio de Michoacán. A ambas les agradezco mucho su apoyo. La preparación de este volumen se debe, además de a la coordinadora, a Anne Ebert, estudiante de doctorado y becaria asociada al Colegio Internacional de Graduados *Entre Espacios. Movimientos, actores y representaciones de la globalización*. A ella también le agradezco su comprometida participación. Luis González Toussaint me ayudó en el layout de las fotografías.

Vestida de Tehuana, Oaxaca de Juárez. Foto: Ingrid Kummels, 2008.

Desde hace dos décadas se reflexiona cada vez más en torno al surgimiento y la expansión de espacios mediáticos y las transformaciones culturales y sociales que estos conllevan, principalmente en las metrópolis del Norte. Así, Nicholas Mirzoeff (1999) en la década de 1990 describió cómo las prácticas cotidianas en estas ciudades están atravesadas por los medios visuales debido a la omnipresencia de las cámaras de vídeo-vigilancia en lugares estratégicos y debido al alto consumo de televisión. La nueva característica de esta “cultura visual”, según Mirzoeff, es que los consumidores buscan la información, el sentido o el placer en las interfaces de las tecnologías visuales. Otros investigadores de esa época de acuerdo con un determinismo tecnológico y una sobreestimación del poder del mercado asumían una postura crítica ante los medios y las tecnologías de la información.¹ Ellos atribuían la expansión físico-global de ciertos medios de comunicación y sus mensajes –sobre todo los medios masivos como el cine y la televisión– en primer lugar al poder económico de los monopolios del mundo mediático. Afirmaban que estos monopolios contribuían a homogeneizar los contenidos mediáticos a nivel mundial, lo cual desembocaría en un desequilibrio en el flujo global de información: respecto al cine, por ejemplo, resaltaron el poder y la influencia del cine hollywoodense y su consecuente imposición de la cultura y los valores de los Estados Unidos en otros lugares del mundo.² Pero a partir de la década de 1990 también se tuvo que reconocer la proliferación del cine indio Bollywood.³ En cuanto a la televisión, se empezó a subrayar que los *global media players* del Sur estaban cobrando cada vez más presencia. Por ejemplo, en América Latina, las empresas multinacionales Televisa (México) y Globo (Brasil) han logrado que formatos como la telenovela alcanzaran éxito internacional.⁴

Con respecto a los medios de comunicación, hay un debate que está cobrando cada vez más vigencia en la actualidad: se analiza y discute el cambio de paradigma que suponen para los usuarios los medios electrónicos descentralizados, en especial el Internet interactivo y las nuevas redes sociales. Los actores se sirven de las novedosas opciones de “movilidad virtual” para comunicarse desde cualquier lugar conectado globalmente. Esto conlleva, por un lado, la reconfiguración de las relaciones privadas de la pareja, la familia y los amigos.⁵ Por otro lado, los actores contemporáneos utilizan redes sociales como *facebook*, *twitter* y *youtube* para crear nuevas formas de participación en la vida pública, como se ha

¹ Véase por ejemplo Boyd-Barrett (1998) y Schiller (1991, 1996).

² Véase Alford (2010).

³ Para una visión de conjunto sobre la proliferación de Bollywood, véase Battacharya Metta/Pandharipande (2010).

⁴ Consúltese Biltreyest/Meers (2009).

⁵ Para el rol del Internet en la búsqueda de pareja y la comunicación de familias transnacionales, consúltese Constable (2003) y Ramírez G. (2007).



Uso de la cámara digital durante un evento político en conmemoración del movimiento social del 2006 en la Ciudad de Oaxaca. Foto: Ingrid Kummels, 2009.

puesto de manifiesto desde el año 2010 en el caso de la “Primavera árabe” y – como parte de las elecciones presidenciales de 2012 en México– del “Viernes negro” tras la visita del candidato priísta Enrique Peña Nieto a la Universidad Iberoamericana. En ambos casos los descontentos establecieron a través de las redes sociales virtuales una influyente “audiencia deliberativa”.⁶ Estos cambios forman parte tanto de la vida cotidiana como de los compromisos sociales y políticos, lo que implica que ya no se pueden separar fácilmente las prácticas sociales de las mediáticas. Estos desarrollos van acompañados de nuevos modos de sentir y de la formación de identidades colectivas. Arjun Appadurai (1996: 35 y s.) hizo hincapié en que los medios electrónicos permiten imaginar comunidades transnacionales y translocales. En su opinión, las personas se “desterritorializan” debido a su movilidad, pero al mismo tiempo forman *mediascapes* estables a través del consumo de medios de comunicación

Con estos cambios de perspectiva en los enfoques de investigación que acabo de trazar brevemente, quiero subrayar ciertas lagunas: durante mucho tiempo, la historiografía y los análisis de medios de comunicación apenas le prestaron atención al potencial que tienen medios menos conspicuos, los medios “alternativos”

⁶ Véase “Ciberbatalla Electoral”, en Proceso 1856: 13-17, Mayo 2012.

(Ginsburg et al. 2002: 14; Himpele 2008: 8). Los autores de este libro, en cambio, parten de la idea de que las estructuras globales no determinan el nivel micro de lo local, sino más bien que los diseños globales siempre están anclados en territorios específicos y que son expresados localmente: son los actores locales quienes recontextualizan flujos globales en espacios locales. Es ahí donde los diseños globales son aceptados, rechazados, integrados o apropiados. Las formas locales de apropiarse de los medios de comunicación constituyen un importante campo de estudio dentro del Colegio Internacional de Graduados *Entre Espacios. Movimientos, actores y representaciones de la globalización*. Una de las principales preguntas de su programa de investigación es averiguar cómo los actores locales se apropian de las tecnologías comunicativas y de los símbolos que circulan globalmente y cómo ellos negocian estos usos y significados en lugares concretos.

En este libro se toma en cuenta que, a pesar de los procesos de transnacionalización, una multitud de sitios (*sites*) está anclada en geografías específicas y que en esos sitios se produce y se ha producido la comunicación a través de los medios: en las zonas marginadas de comunidades rurales, las periferias de las grandes urbes, los medios de transporte de “segunda clase” y los escenarios de contracultura. Los tipos de iniciativas mediáticas que se establecen en estos espacios locales –por ejemplo: emisoras de radio y televisión no estatales y que operan de forma ilegal–, no se desarrollan como procesos lineales. Más bien consisten en experimentos, a veces con ciclos de vida corta, que están en constante movimiento y tienen una naturaleza improvisada, fragmentada y transitoria (Rodríguez 2001: 22). Sin embargo, desde principios del siglo XXI, los académicos expertos en comunicación se interesan cada vez más por estas diversas formas populares de usar los medios, pues los actores saben aplicarlos con éxito en sus propias agendas para adquirir visibilidad dentro de la esfera pública. Los investigadores que participan en este volumen se interesan, entre otras cosas, por nuevos géneros performativos como la lucha libre exótica en Tijuana, ya que a través de ella los *gays* desestabilizan las inscripciones sexualizadas y machistas de la lucha libre convencional (véase el artículo de Huth); analizan el uso de medios como la fotografía en los museos comunitarios en zonas rurales en Oaxaca, y las maneras en que éstos proponen un contramodelo a las meta-narrativas nacionales ofrecidas por los museos convencionales (véase la aportación de Brust); observan la producción y difusión de vídeos del movimiento de Cine Indígena porque miembros de los pueblos originarios los utilizan como “medios ciudadanos”⁷ y por lo

⁷ Los medios ciudadanos se caracterizan por ser medios que fomentan procesos simbólicos que les permiten a los participantes expresar el mundo con sus propios términos. Clemencia Rodríguez (2001, 2009) acuñó este término para resaltar el potencial democratizador de tales medios y le parece más acertado que el de “medios alternativos”. De modo ejemplar también quiero resaltar algunas publicaciones recientes sobre estas prácticas mediáticas en las Américas como, para la música popular, Kun (2005) y Wald (2001), para la fotografía, Corona

tanto como un espacio en el que pueden ejercer un tipo de participación en procesos políticos nacionales, al imaginar y negociar en las películas la representación de situaciones relacionadas con la realidad nacional (véase el artículo de Zamorano) o utilizan este espacio en un contexto transnacional para cuestionar la equivalencia que por lo general se alega entre ciudadanía y nación sin tomar en cuenta la posibilidad de una ciudadanía étnica o cultural (véase la aportación de Kummels). Todos estos procesos mediáticos forman parte integral de la(s) modernidad(es) latinoamericanas. Como lo demuestran estos ejemplos, también los medios de comunicación no electrónicos se utilizan actualmente para reimaginar el género y la idea de colectividad en forma de comunidades nacionales y transnacionales.

Los procesos mediáticos mencionados ejercen influencia en la esfera pública –aunque de forma diferente a las empresas multinacionales de medios de comunicación. Se desarrollan en pequeños espacios locales rurales como Santa Ana del Valle, Oaxaca, la comunidad de tejedores que desde 1984 gestiona su propio museo comunitario (véase el artículo de Brust). También periferias marginales de las grandes urbes como la Delegación Azcapotzalco de la Ciudad de México dan testimonio de eficaces iniciativas mediáticas. Así, en los años treinta, el pintor Ramón Alva Guadarrama creó un mural en la escuela rural de dicho lugar con el que de manera visual se les transmitía a los alumnos el concepto del “nuevo ciudadano” (véase el artículo de Dorotinsky). Enfocando sobre todo esta dimensión local de la apropiación de representaciones y prácticas, los autores de este volumen observan detenidamente a los actores locales, sus prácticas mediáticas y las representaciones que crean a través de ellas y que trascienden lo local. Han realizado investigaciones prolongadas al respecto y, por lo tanto, han reflexionado sobre metodologías para analizar tanto el empleo de las tecnologías mediáticas que muchas veces se consideran tradicionales (y por lo tanto, equivocadamente, menos modernas), a saber, la música en directo, la pintura, la escultura, la vestimenta, el disfraz, el performance; como el empleo de medios masivos de comunicación, a saber, la fotografía y el cine.

Los autores contemplan las prácticas mediáticas de actores en México que pertenecen a diferentes clases sociales y que son categorizados de acuerdo con un esquema racial/étnico jerárquico y que se apropian de esta gama de medios de comunicación para sus propios intereses. Las aportaciones a este volumen toman en cuenta que el acceso a las tecnologías mediáticas es desigual e indagan en las razones de esta inequidad. Su acceso no solamente se ve limitado por las inversiones relativamente altas que requiere el aprendizaje de ciertas técnicas mediáticas y la adquisición del equipamiento necesario, por ejemplo en el caso de la

Berkin (coord.) (2011), Mraz (2009), Dorotinsky (2003) y Poole (1997), para emisoras de radio, Rodríguez 2011 y Castells-Talens 2009 y para el film, especialmente para el cine transnacional, Arroyo Quiroz et al. (coord.) (2011), y para el Cine Indígena, Schiwy 2009, Zamorano 2009, Salazar /Córdova 2008 y Himpele 2008.

fotografía y del cine. El acceso a las innovaciones tecnológicas también está determinado por categorías de diferencia social pues, por regla general, se identifican estas tecnologías con cierto género (masculino), cierta raza/etnia (blanca) y determinado lugar geopolítico (el Norte). Aún existe la tendencia hegemónica de negar a las mujeres, a los indígenas, a los habitantes del tercer mundo, la misma facultad de asimilación para los medios emergentes y modernos.⁸

No obstante, el acceso desigual a la tecnología y formación en medios no ha impedido que los marginados de éstos hayan intentado y conseguido el acceso a ellos, un acceso que con frecuencia se concibe explícitamente como alternativo. Los científicos que participan en el presente volumen multidisciplinario evitan entender el concepto de “medios” exclusivamente como ligado a las tecnologías de masa modernas. Ellos parten más bien de un concepto de medios de comunicación más amplio. “Medium”, término prestado del latín que se ha adoptado en muchos idiomas, significaba originalmente el medio por el que se unen cosas o personas que están separadas. En este sentido tan amplio, cualquier materialidad puede servir de medio para la transmisión de mensajes codificados: desde el cuerpo humano con sus gestos hasta el Internet. Por un lado, cualquier medio de comunicación en algún momento, en un lugar definido y dependiendo de sus actores, fue emergente. Por otro lado, medios con determinada tradición como son la música en directo, el disfraz y el performance se reconstituyen hasta la actualidad más inmediata como componentes de los procesos sociales y culturales. Los medios de comunicación establecidos no desaparecen sino que, más bien, se mantienen al lado de nuevas tecnologías emergentes como el Internet: los actores las combinan y las transforman (Macnamara 2010:22).⁹ Póngase como ejemplo los músicos ambulantes que hoy día cantan corridos –una forma musical del siglo XIX en la que destaca su carácter narrativo– en los autobuses foráneos (véase la aportación de Kirschlager). En la actualidad, los músicos además difunden sus canciones en discos compactos que ellos mismos graban, y por *youtube*. Junto a esta diversificación de las estrategias de difusión, integran nuevos contenidos a sus canciones: éstas ya no transmiten noticias actuales como sucedía en el siglo XIX, sino más bien celebran la pertenencia local reforzándola ante el mundo globalizado. Mediante sus canciones de narrativas conocidas, consolidan lo local en la memoria colectiva.

Los colaboradores a este volumen se ocupan tanto de la variedad mediática como de la combinación y transformación de los medios tradicionales y emergentes. Con ello indagan sobre el efecto que provocan los medios en la

⁸ Véase Stephen (2009), Smith (2010).

⁹ Macnamara (2010) investiga en particular el desarrollo de la prensa frente a la revolución digital. Muchos le predestinaron la muerte a este medio tradicional o, como mínimo, un fuerte retroceso. Sin embargo, muy al contrario, los medios impresos siguen estando muy presentes, pero se han transformado al ser difundidos también a través de nuevas formas digitales.



**Músico en el autobús transitando de la Ciudad de México a San Juan Teotihuacan.
Foto: Ingrid Kummels, 2012.**

transmisión de mensajes, en la imaginación de aspectos de la realidad social y en la creación de identidades colectivas. Esto se obtiene mediante metodologías que investigan lo que las personas piensan sobre los medios de comunicación y lo que hacen con ellos, enfocando concretamente las prácticas mediáticas cotidianas (Böhme 2002; Couldry 2004; Macnamara 2010). Este acercamiento metodológico va más allá de las interpretaciones basadas en el “texto” o contenido de los productos mediáticos. Contextualiza, por ejemplo, el mural de Alva Guadarrama o las fotografías de las mujeres de clase alta vestidas de tehuanas desde una perspectiva histórica y social analizando las estructuras institucionales de poder en cuyo marco surgieron, como la estructura de la educación pública o la del estado de Oaxaca en los años veinte y treinta. Con respecto a estos procesos en América Latina, ya Jesús Martín-Barbero (1987), reconocido teórico en el campo de la comunicación, amplió el marco analítico más allá de la interpretación de los contenidos mediáticos y de su recepción al observar las redes y prácticas sociales extensas y la circulación de los productos mediáticos. A través de su concepto de “mediaciones”, Martín-Barbero puso en duda la clásica separación que se hacía entre el proceso y el producto mediático. Entendió las mediaciones como “articulaciones entre prácticas de comunicación y movimientos sociales” de diferentes temporalidades y de una pluralidad de matrices culturales (Martín-Barbero 1987: 217). Por esta razón, los productos mediáticos –también aquellos que se divul-

gan a través de medios masivos industriales— no pueden imponerles a los consumidores un significado predeterminado. Los actores más bien establecen significados de manera activa mediante percepciones y sentidos formados por los intercambios de sus vidas sociales y culturas locales. Así pues, el concepto de mediaciones hace hincapié en el papel activo de los subalternos cuando perturbaban, infiltran, oponen, resisten y/o se apropian de procesos mediáticos y sus mensajes.

Sobre la base de reflexiones similares, algunos autores que participan aquí problematizan el aspecto de la “representación” que difunden los medios de comunicación: éstos no representan en el sentido de reproducir de manera mecánica y “pasiva” un objeto o una persona por medio de lo sonoro y/o lo visual. La “representación” mediante la vestimenta, performance, la música, los textos, la pintura, el dibujo, la escultura, la fotografía y el film, puede ser concebida, más bien, como un acto retórico, como “un intento de influenciar en la acción o de convencer a los espectadores de alguna manera” (“*an attempt to influence action or persuade viewers in some way*”). La “representación” siempre va dirigida hacia una comunidad de receptores, implicándola así desde el principio (Leuthold 1998: 28). Los investigadores documentan más bien cómo los actores alzan sus voces, a menudo por primera vez, en los procesos de producción y consumo de medios de comunicación. Formulan una visión de futuro lo suficientemente impactante como para invadir la esfera pública y negociar poder político. Así, Gabriela Zamorano (2009: 263) pone de relieve los procesos políticos que surgen de proyectos cinematográficos en las comunidades locales de Bolivia. Las actividades desarrolladas para producir y difundir películas implican “intervenir en la realidad”, un término que parece transmitir mejor el carácter procesual y el potencial político del uso de medios que el concepto de “representación”. Mucho antes de crear un producto mediático (que a veces nunca se concluye), los actores utilizan para sus propios fines las tecnologías comunicativas que tienen a su alcance para, de esta forma, transformar una determinada realidad cultural y social.

Este es el caso de Luz Jiménez (1897-1965), de Milpa Alta. En el marco de su trabajo etnográfico en los años sesenta, coleccionó y grabó relatos en náhuatl y sobre esta base influyó en la imagen de la cultura indígena nahua como parte de la nación mexicana. Sin embargo, artistas y antropólogos contemporáneos la consideraron más bien como una modelo e informante. Su agencia mediante el texto antropológico y lingüístico y a través de la pintura solamente se llega a reconocer póstumamente (véase el artículo de López Caballero). José Alfredo Jiménez y Axel Köhler son tanto teóricos como expertos prácticos en el campo de medios de comunicación. Ofrecen una visión de las posibilidades de intervenir por parte de los actores mediáticos, al mostrar cómo realizan en colaboración su artículo y la producción cinematográfica de *Acteal: 10 años de impunidad ¿y cuántos más?*. Ésto les ha permitido cruzar perspectivas a pesar de sus distintas biografías y orígenes culturales (los Altos de Chiapas y Alemania), ubicados en



**Taller de producción cinematográfica en Zompantele, Oaxaca.
Foto: Cortesía de Ojo de Agua Comunicación.**

lugares diferentes de la topografía desigual del saber. Perfieren “co-laborar” de esta manera en vez de suprimir a una de sus perspectivas u homogeneizar las dos (véase el artículo de Jiménez Pérez y Köhler). También Florian Walter practicó una forma de colaboración en su película *On the Road with Maruch*, pero partiendo de una reflexión crítica sobre la representación cinematográfica de la herencia cultural de los “otros” generada por el cine etnográfico (véase la aportación de Walter). Los actores que se adentran sistemáticamente en el manejo de medios de comunicación en varios de sus aspectos pueden intervenir e influir en mayor grado en la realidad. Esto es lo que muestra el análisis de la biografía y carrera de Frida Kahlo, quien primero sacó ventajas de su socialización en medios como la fotografía y después supo utilizar sus relaciones transnacionales con los vanguardistas del ámbito artístico para crear su propio mito. Mediante la combinación de experimentos tanto en el vestuario, la fotografía como en la pintura Frida Kahlo logró crear iconos de la modernidad (véase el artículo de Kahlo).

Científicos especializados en el campo de los medios de comunicación en los últimos años se han interesado en el engranaje de dos movimientos: el de la circulación de productos mediáticos a nivel transnacional y global y el de la representación de identidades colectivas y de alteridades a través de los medios (véase Poole 1997; Mraz 2009). Música en directo que circula por el sistema mexicano de autobuses, copias ilegales en DVD de películas internacionales que se venden en el Barrio Chino de La Paz en Bolivia, las imágenes de escolares

mexicanos difundidas en revistas ilustradas. . . , éstos son ejemplos de la variedad, movilidad y accesibilidad de los medios y de las representaciones que circulan sobre esa base. La producción mediática local puede ser consumida en numerosos contextos cotidianos y cargarse en cada uno de ellos de nuevos significados. En efecto, nuevas realidades sociales son imaginadas y negociadas a través de estos medios en autobuses, casas particulares, salones de escuela, salas de cine improvisadas o en festivales, rings de lucha libre, museos comunitarios, museos convencionales y fiestas locales. A través de las representaciones mediáticas se busca, en parte deliberadamente, superar categorías existentes de diferencia de género, etnia, clase y nación.

Los autores que participan aquí muestran cómo las imaginaciones negociadas y transmitidas por los medios y productos mediáticos devinieron con frecuencia constitutivos de posicionamientos sociales con respecto a la ‘identidad’. Las fotografías que se hicieron tomar las mujeres de la clase privilegiada en Oaxaca en los años veinte y treinta con el traje de tehuana ponen en relieve su agencia al crear una versión oaxaqueña del mestizaje que en parte solamente se documentó en estas fotos (véase el artículo de Poole). Las películas de cine sobre la Revolución mexicana que se produjeron entre 1914 y 1970 en México, EE.UU., Francia e Italia expresaron según el país y la época diferentes ideas, pero a la vez tematizaron, sin excepción, la Revolución como metáfora de la familia y de las relaciones de género. Mientras en las películas mexicanas se trataba ante todo de explicar y conducir a la formación de una identidad nacional, a nivel internacional la Revolución mexicana sirvió como mito o alegoría para exponer consideraciones sobre el mundo en el momento de su producción. Por lo tanto resulta de especial interés analizar las versiones y transformaciones de los modelos de familia que proponen estas películas y sus posibles interrelaciones (véase el artículo de Hausberger). En los años sesenta el Museo Etnológico de Berlín llegó a atribuirle a una cabeza de estuco maya –y por lo tanto a una pieza de la antigüedad americana– un rol importante para “civilizar” la nación Alemana de la posguerra. Esta versión de “indigenismo alemán” tuvo auge durante un corto periodo antes de que la cabeza “maya” fuera desenmascarada como falsa (véase el artículo de Gaida). Actualmente el Cine Indígena se ha convertido en un espacio público en el cual actores indígenas y no indígenas se conectan a través de ámbitos comunes para producir, difundir y consumir vídeos que tratan, entre otros aspectos, la migración como parte de su vida cotidiana. Este espacio les permite a indígenas migrantes imaginar y negociar la pertenencia a la localidad, la nación y la transnación (véase el artículo de Kummels).

Una pequeña aclaración sobre los conceptos clave utilizados: todos los autores coinciden en que las identidades no están dadas, sino que se producen y reproducen constantemente como parte de discursos y representaciones (Hall 1989). Pero, por otra parte, hay que tomar en cuenta la(s) historia(s) especial(es) de América Latina y constatar que determinadas categorías han sido impuestas con gran eficacia, por ejemplo, la ‘racial’ como una relación social de atribución de

y de identificación con una identidad negra, indígena o mestiza, a pesar del carácter de construcción y de inestabilidad de estas categorías (de la Cadena 2007; Wade 2010: 19). La cultura no es un sistema cerrado de símbolos y significados, sino, más bien, un campo de signos y prácticas en constante transformación que las personas, en su vida cotidiana, por un lado experimentan y crean muchas veces sin reflexionar, como convenciones y rutinas. Por otro lado, los actores utilizan a menudo una “cultura” objetivizada y mediatizada como base para exigir derechos ciudadanos, tanto dentro de la nación como más allá de sus fronteras (Ginsburg et al. 2002: 9). La cultura y la representación, precisamente, son ingredientes esenciales de los movimientos sociales que buscan lograr la autodeterminación y la soberanía (Himpele 2008: xvi, Raheja 2010: 197).

La **sección A** sobre “Movimientos y temporalidades de los espacios mediáticos en los siglos XX y XXI” propone enfoques teóricos y metodológicos que permiten comprender el sentido que se les atribuyó, en una época anterior, a productos mediáticos como la vestimenta, los disfraces, las fotografías, las pinturas y las monografías en diversos espacios de lo local. Es sólo a partir de esta base metodológica y teórica que se puede llegar a entender el papel constitutivo de las prácticas mediáticas para las construcciones de identidades regionales, nacionales y transnacionales en México. Hay que tomar en consideración, que las “imágenes que distan de nosotros por varios años han perdido en buena medida sus referentes”, como nos recuerda Deborah Dorotinsky en este volumen. Una característica de la comunicación mediática es que sus productos adquieren significados más allá de la intención “original” que, en un principio, tenían sus creadores, es decir adquieren significados cambiantes más allá de un tiempo definido y un espacio delimitado.

Deborah Poole analiza, desde una perspectiva de la antropología cultural, un tipo del retrato fotográfico que gozó de una gran popularidad a partir de los años veinte y treinta, en países como México, Guatemala y Perú. En estas fotos mujeres no indígenas de la élite regional posan para hacerse retratar con un atuendo que nunca se hubieran puesto en su vida cotidiana: los trajes indígenas de las tehuanas del istmo de Tehuantepec. Poole toma estas fotografías como punto de partida para una reflexión teórica sobre su proceso de producción en el momento que se tomaron, sobre sus circulaciones en el transcurso de la historia y sobre los significados que van acumulando a lo largo del tiempo. Indaga la razón por la que estas fotos de mujeres de la clase dominante oaxaqueña que se disfrazaron de manera obvia ejercen una atracción sobre nosotros, que hoy contemplamos estas fotos. Se sirve de este acercamiento para preguntar en particular por qué las fotografías son capaces de despertar emociones. La investigadora rechaza la tesis de que las fotografías conservan, más allá del tiempo, su(s) sentido(s) original(es), como se suele suponer, y opina que más bien sería necesario superar el “mutismo y la ilegitimidad inherente del archivo visual” (“*mutedness and inhe-*

rent illegibility of the visual archive”), lo que requiere un minucioso trabajo ‘arqueológico’. Por lo tanto ella analiza el contexto histórico-social del estado de Oaxaca en esa época y encuentra indicios de que, mediante la combinación de los medios de la fotografía y del disfraz, se produjo un concepto de mestizaje específicamente oaxaqueño. Tras la Revolución mexicana, las élites locales de Oaxaca desarrollaron una relación ambivalente hacia el nacionalismo revolucionario y hacia la nación. Se vieron marginadas por las élites dominantes del norte que, a partir de entonces, formarían el gobierno federal. Especialmente Genaro V. Vásquez, Gobernador del estado de Oaxaca entre 1924 y 1928, se destacó al crear una versión regional del mestizaje. Para ello, se apoyó en el proyecto hegemónico del Secretario de Educación, José Vasconcelos, quien, concebía el mestizaje como una “mezcla pura” de la cultura española y la indígena. De manera similar Vásquez consideraba a los indígenas como ‘otros’ ajenos y, al mismo tiempo, como componente internalizado de la identidad regional mestiza. Su aportación a un indigenismo estatal consistió en introducir una “pedagogía étnica” en las escuelas primarias; para ciertas actividades escolares los maestros y alumnos usaban el traje étnico de una de las “tribus” de Oaxaca.

En este contexto las mujeres oaxaqueñas de la clase privilegiada empezaron a usar trajes indígenas. En el Homenaje Racial, un festival estatal celebrado en 1932 con motivo del IV centenario de la fundación de la ciudad de Oaxaca, se esmeraron en visualizar un mestizaje específicamente oaxaqueño. Su contribución únicamente quedó plasmada en las fotografías. Un análisis de estos retratos sugiere que las mujeres privilegiadas que aparecen en ellos manifiestan un mestizaje lúdico y autorreflexivo. Construyen identidad a través del disfraz y de una manera que no intenta producir un efecto de autenticidad. Ésto da origen al exceso (de sentido) de las fotografías. Según Poole la ‘identidad’ se transforma en “una exigencia incierta y desconcertante” (“*an uncertain and unsettling claim*”). Fueron precisamente las mujeres las que se dedicaron a esta tarea de diseñar una identidad regional porque estaban acostumbradas a asumir el papel de representar a la patria desde hacía mucho tiempo. Gracias al disfraz y a la pose configuraron “un proyecto político que resultaba oaxaqueño y nacional, patriótico y regionalista, moderno y, al mismo tiempo, consoladoramente tradicional” (“*a political project that was simultaneously Oaxacan and national, patriotic and regionalist, modern and reassuringly tradition*”).

Cristina Kahlo contempla, desde su perspectiva como fotógrafa y curadora de museo, la producción mediática de la artista Frida Kahlo (1907-1954), quien también se sirvió del *cross-dressing* de la tehuana, con su connotación étnica y exótica, para proponer su versión individual de la modernidad. En el marco de la investigación biográfica sobre su tía segunda, Cristina Kahlo, en un primer paso, apunta a los esfuerzos realizados por la pintora para configurar su propia biografía y, a partir de ahí, estilizarse en mito. Rastrea las fuentes de las que se nutrieron el trabajo de construcción y la creatividad de Frida Kahlo. Una de las

fuentes más importantes fue la socialización mediática que experimentó en la casa paterna. Ya desde la temprana infancia Frida Kahlo estaba acostumbrada a posar para su padre Guillermo Kahlo, fotógrafo profesional, algo que influiría más tarde en sus autorretratos pintados, los cuales se orientaban por el modelo del retrato fotográfico usado por el padre.

Con el transcurso del tiempo, Frida Kahlo se apropiaría tanto del vestido como de la fotografía y de la pintura como medios de comunicación. Ella utilizó las combinaciones y correlaciones entre esos medios precisamente en el contexto transnacional de México y EE.UU. En la entre tanto abundantísima literatura sobre Frida Kahlo se da “una tendencia... a generalizar, proyectando una imagen de Frida fundamentalmente asociada con la imagen y el traje de la tehuana” (“*a tendency... to generalize, projecting an image of Frida associated fundamentally with the image and costume of the Tehuana*”), como lo constata Marta Turok (2008: 52). Cristina Kahlo, por el contrario, le sigue la pista a los momentos históricos concretos de los encuentros entre personas en los que Frida Kahlo hizo suyo el traje de tehuana transformándolo en parte integral de su personalidad. Al concluir su estancia de tres años en los EE.UU. pintó este atuendo por primera vez en un cuadro que tituló “Mi vestido cuelga aquí”. Mientras que su marido Diego Rivera cosechaba éxitos en los Estados Unidos, ella se sentía marginalizada y extranjera. En esta pintura irónica, Frida Kahlo hace una reflexión sobre el capitalismo estadounidense y sobre los efectos que tenía sobre los humanos. Ella, precisamente, no aparece en el cuadro, sino tan sólo su vestido de tehuana, tendido entre un wc y una copa-trofeo, como símbolo de su identidad mexicana. Cristina Kahlo señala que también las limitaciones físicas que sufría Frida Kahlo la llevó a construirse un “mundo mágico impregnado de una mexicanidad auténtica del pasado indígena”. La pintora utilizó sus buenas relaciones con fotógrafos de la vanguardia: posando para ellos como modelo pudo escenificar en las fotografías su versión de “lo mexicano”. Además, difundió internacionalmente su versión individual de la modernidad a través de la moda que usaba: ya a finales de los años treinta se confeccionaban vestidos al estilo de Frida en París y la revista “Vogue” usó un retrato de ella para mostrar sus manos llenas de anillos en una de sus portadas. Cristina Kahlo demuestra en un segundo paso, cómo sólo a partir de la agencia de la propia Frida Kahlo, el mito que ella formó pudo ser adoptado por diferentes grupos sociales, más allá de las fronteras de México: por el feminismo estadounidense de los años setenta, por los chicanos de origen mexicano residentes en los EE.UU. y por la cultura popular actual mexicana. En el marco de la artesanía la imagen de Frida Kahlo es representada junto con la Virgen de Guadalupe, patrona de México, el líder revolucionario Emiliano Zapata y el icono de la Revolución cubana, Che Guevara, en bolsas, corcholatas y souvenirs de todo tipo. La iconización póstuma de la pintora dentro de la cultura popular y la actual omnipresencia de su imagen –la mayoría de las veces vestida en uno de sus *cross-dresses* étnicos– han seguido contribuyendo a su internacionalización.

Paula López Caballero, historiadora y antropóloga, indaga especialmente los procesos de negociación entre los artistas plásticos, los antropólogos y sus sujetos comunes. Todos ellos son actores clave que, a lo largo del siglo XX, fueron creando en México una iconografía de la autoctonía o de la indigenidad. Tanto la plasmación del indígena en la pintura como el documentar sus tradiciones por escrito en la investigación antropológica contribuyeron de forma decisiva a crear un nuevo concepto: por primera vez la indigenidad se entendió como parte de la identidad nacional y de la mexicanidad. Los habitantes de Milpa Alta, una delegación en el sureste de la capital mexicana, son los sujetos en los que pusieron su atención los artistas. Los pintores y muralistas Diego Rivera y Jean Charlot los consideraron “modelos indígenas”, mientras que los antropólogos Fernando Horcasitas, William Madsen y Rudolf van Zantwijk, “informantes” y “descendientes de los aztecas”. Sobre todo a partir del Congreso Internacional de Americanistas celebrado en Londres, en 1912, Milpa Alta fue estilizado como “un enclave preservado de cultura azteca”. En ese congreso también participó Isabel Ramírez, una antropóloga local y alumna de Boas. En este ambiente creció Luz Jiménez (1897-1965), una mujer nahua-hablante que se dedicó a recoger relatos en su idioma materno para que se publicaran por escrito. Estos relatos y sus memorias se han convertido en clásicos de la literatura contemporánea en náhuatl. Paula López Caballero muestra cómo los artistas posrevolucionarios sublimaron a Luz Jiménez en sus cuadros, convirtiéndola en el “el icono de la indianidad”. El pintor Jean Charlot la veía como representante de la “tierra madre” y otros influyentes artistas vanguardistas de su época, como Edward Weston y Tina Modotti, la estilizaron como la esencia de la indigenidad en sus fotografías. Los retratos de Luz Jiménez se convirtieron en prototipo de una autenticidad femenina, bella, monumental y atemporal; un proceso que ocultaba su agencia como antropóloga e investigadora de la cultura oral en náhuatl. De acuerdo con las relaciones culturales de poder de entonces, en la primera publicación se la menciona tan sólo como “informante” y no se le reconocería su estatus de autora hasta la segunda edición. Paula López Caballero muestra cómo, paralelamente, los antropólogos, a través del medio de la monografía, se esforzaban por tamizar las huellas de los aztecas prehispánicos en este espacio local filtrando de él una indigenidad auténtica que le atribuyeron a la población de Milpa Alta.

Estas sublimaciones llevaron a los habitantes de Milpa Alta a identificarse cada vez más como indígenas y, en consecuencia, a autorrepresentarse como tales. Varias asociaciones culturales e intelectuales de la comunidad se dedicaron a revitalizar el náhuatl como ‘su’ lengua, la cual, desde los años cincuenta y sesenta, se hablaba cada vez menos. Actualmente existen dos corrientes: por una parte, un grupo local que, en consonancia con el discurso oficial sobre “lo indígena”, intenta revitalizar el náhuatl clásico, prehispánico; y, por otra, un segundo grupo local que, por el contrario, quiere fomentar un náhuatl híbrido que corresponde al que se habla en la actualidad. Todos estos procesos desembocan en una naturalización de las diferencias socioculturales en cuanto marcas de

alteridad. En la población de Milpa Alta y en su idioma se establece emblemáticamente lo que en México se considera la frontera entre el “nosotros” (mestizo) y el “otro” (indígena). Esta frontera hoy en día estructura la nación, concebida como mestiza. Paula López Caballero pone de manifiesto las negociaciones que dieron paso a la producción de “lo indígena” en el transcurso del siglo XX en la pintura y en la investigación antropológica sobre la base de un “efecto de alterización”. “Lo indígena” es una categoría que, como ella subraya, no precede a esas negociaciones sino que surge con ellas.

La **sección B** de esta antología explora las “Representaciones mediáticas de la nación y de la transnación”. Como ya ha explicado de una forma muy plástica Benedict Anderson (1983), las comunidades, en especial las ‘identidades’ nacionales, son imaginadas precisamente en un contexto de redes transnacionales. Anderson apuntó, además, al papel central que tuvieron los medios de comunicación en esta operación, resaltando que la literatura impresa y su difusión crearon un “sentimiento de simultaneidad”.¹⁰ Los autores de este libro enfocan la manera en que, en particular, actores del ambiente artístico participaron en el intercambio transnacional de las ideas educativas, arqueológicas y cinematográficas que circulaba a través de sus medios de difusión desde los años treinta hasta la actualidad. Indagan el papel de la pintura mural, de los objetos museales, del cine comercial hollywoodense, mexicano y europeo y de las producciones filmicas independientes del Cine Indígena para fomentar un sentimiento de pertenencia nacional y transnacional.

Deborah Dorotinsky, historiadora de arte, investiga la cultura visual en las escuelas de los años treinta y, con ello, contempla al proceso de la negociación de la indigenidad en el ámbito de la política educativa estatal. El Gobierno mexicano durante la presidencia de Abelardo Rodríguez (1932-1934) se sirvió de esta política y en especial del programa de la educación rural en diversos contextos urbanos y rurales como una importante medida de modernización. La dirigió hacia la población rural indígena con el fin de convertirla en ciudadanos mexicanos de igual valía y educada según la cultura universal. Deborah Dorotinsky parte de la hipótesis de que en aquel período surgió una nueva “visualidad” de la niñez y que en este proceso influyeron imágenes en las que se construían “Nuevas Mujeres” frente a la preponderante imagen de los “Nuevos Hombres” como ciudadanos de la nación.

Deborah Dorotinsky explora, en particular, la pintura mural en las escuelas rurales y los dibujos que se difundían, entre otras, en *El Universal Ilustrado*, una revista que por aquella época gozaba de gran popularidad. Las imágenes que

¹⁰ Benedict Anderson (1983) fue el primero que apuntó el papel central que asumieron las comunidades de lectores de las élites criollas para las configuraciones nacionales hispano-americanas. Véase, no obstante, la crítica de Lomnitz (2001).

difundían fueron empleadas en las escuelas innovadoras para “educar la manera en la que determinados grupos sociales crean hábitos de visión”. Este es el caso del mural que realizó Ramón Alva Guadarrama para la “Escuela Maestra Juana Palacios”, cuyo edificio fue diseñado por Juan O’Gorman y construido por la Secretaría de Educación Pública en 1932. En este mural, Alva Guadarrama dejó plasmadas las clases sociales y tipos “raciales” considerados como elementos básicos en la construcción de un “México nuevo”: a los obreros de la ciudad y campesinos rurales indígenas así como también a la maestra educadora. Los papeles que se le atribuían incluían un imaginario de género. Para los análisis de las imágenes, Dorotinsky se apoya tanto en los enfoques de la historia del arte como de la antropología. Las analiza tanto sobre la base del concepto de W.J.T. Mitchell de las imágenes como “agentes sociales” como desde la perspectiva de la antropología sobre la creación de hábitos de visión a partir de consensos sobre lo que son imágenes socialmente aceptables. Partiendo de esta metodología, investiga cómo se elaboran, circulan, consumen, canonizan y desechan las imágenes o, también, los “iconotextos” a partir de los años veinte. En la pintura y la fotografía de los años treinta divisa un cambio de paradigma: la cultura visual que se produce entonces remite a las ideas pedagógicas de John Dewey y Maria Montessori sobre la naturaleza, que ellos consideraban como el espacio ideal para el aprendizaje, y a la maestra como pedagoga innata. Estas ideas circularon en un contexto transnacional y fueron adoptadas por las escuelas rurales de México. Durante el período en el que Narciso Bassols (1931-1934) estuvo a cargo de la Secretaría de Educación, las escuelas rurales se consideraban un medio para implementar la mestización en México, y a los alumnos indígenas se les enseñaba el español como lengua nacional. Ahora, en las pinturas y dibujos se resaltaba la supuesta “capacidad sensible innata en los indígenas” y se representaba a la población rural vestida con sarapes, en medio de la naturaleza. Esto correspondía al concepto de Dewey, según el cual la naturaleza sería el espacio idóneo para una instrucción pedagógica. Como alegoría de la vida en el campo, los muchachos de las pinturas y los dibujos llevaban huaraches y ponchos, las muchachas lucían trenzas y vestimenta típica como faldas ceñidas a la cintura con cinturones tejidos. En una fotografía de *El Ilustrado*, las nuevas escuelas están representadas por niños que usan trajes típicos, siendo estos trajes los que encarnarían, según reza el pie de foto, el “Alma nacional”. Los niños parecen por lo tanto absorber el “Alma nacional” gracias a la mascarada folklórica. Deborah Dorotinsky muestra, de este modo, cómo las tradiciones que se sustraían de sus contextos locales y se integraban en las imágenes de la escuela sirvieron como piedra angular para una cultura visual de la nación. Los niños se “hacían” mexicanos, concluye Dorotinsky, precisamente mediante lo que se les enseñaba y aprendían a *ver* en la escuela.

Maria Gaida, directora del departamento de Mesoamérica del Museo Etnológico de Berlín, examina la negociación de otra identidad nacional, la alema-

na. En el Berlín de posguerra de principios de los años sesenta, el medio de los objetos precolombinos de Mesoamérica –objetos seleccionados para ser expuestos en el museo– se utilizó como un criterio preferencial para construir la nación. A finales del siglo XIX, Museos como el Etnológico de Berlín fueron concebidos como representación de la imagen nacional; mediante los objetos visuales coleccionados y expuestos se integraban en el museo pretensiones coloniales y poscoloniales (Penny 2002). Pero los objetos tenían que ser auténticos en relación al pasado de los países colonizados. Durante largo tiempo se ha considerado un tema tabú el hecho de que los museos, sin saberlo, adquieran también falsificaciones –imitaciones de objetos precolombinos o nuevas creaciones inspiradas en ellos fabricadas con el intento de engañar. Muchas de estas piezas, entretanto, han entrado a formar parte del canon del arte precolombino (véase también Keller/Bruhns 2010).

Maria Gaida dedica su interés al caso de una pieza única espectacular, una cabeza de estuco (supuestamente) de la época clásica maya que adquirió el Museo Etnológico en 1960. A partir del intercambio de correspondencia entre los museólogos, de los exámenes y dictámenes que se hicieron antes de la nueva adquisición y a través de las noticias de prensa, la autora va describiendo cómo, al principio, la cabeza maya se valoró como auténtica y cómo se reconoció, bastante más tarde, que era una falsificación contemporánea. Analiza las complejas razones que llevaron a que el Museo la adquiriera por el astronómico precio, para aquella época, de 23.000 dólares americanos. El por entonces director, Hans-Dietrich Disselhoff, en una carta del año 1960 daba a entender, que con la cabeza maya, creía obtener un objeto que permitía restablecer el antiguo prestigio del museo. Tras la Segunda Guerra Mundial, el Museo Etnológico tuvo que registrar una pérdida de un total de 75.000 objetos etnográficos y arqueológicos, muchos de ellos de un valor incalculable (Haas 2002: 22). Disselhoff veía en la pieza de estuco, ofrecida por un galerista, una nueva gran atracción del complejo museístico berlinés y la comparaba incluso con el busto de Nefertiti. El conocido mesoamericanista alemán Walter Krickeberg la relacionó con el espectacular hallazgo, en Palenque, del famoso sarcófago del soberano maya Pakal, descubierto en 1952 por el arqueólogo mexicano Alberto Ruz Lhuillier en el Templo de las Inscripciones. Al evaluar la cabeza maya estilísticamente, toda una serie de renombrados expertos alemanes e internacionales sucumbieron a la fascinación de la pieza falsificada. Sin embargo, varios factores deberían haber despertado su desconfianza: cabezas mayas similares a esa eran muy raras, las únicas piezas de referencia procedían de la cripta de Palenque y además los rasgos estilísticos de la pieza se adecuaban al canon del arte europeo. No obstante, los expertos confiaron durante cuatro años en sus precipitadas peritaciones. Maria Gaida, a través de este caso, muestra cómo los científicos y los expertos se imaginaron la autenticidad de una forma novedosa en el contexto de la todavía joven República Federal de Alemania. Le atribuyeron a la “antigüedad” americana una función clave en el museo como representación de la imagen nacional

de Alemania. La autora concluye que, después de los años de la barbarie nacionalsocialista, los museólogos intentaron, de este modo, volver a restaurar la reputación de Alemania como una nación de valores culturales en el escenario internacional.

Bernd Hausberger, historiador, se dedica a las numerosas películas de ficción sobre la Revolución mexicana, producidas y consumidas internacionalmente entre 1914 y 1970, en México, EE.UU., Italia y Francia. Durante esos años se estrenaron filmes tan diferentes como *Viva Villa!* (1934, USA) y *Viva Maria!* (Francia, 1965). Si bien estas producciones cinematográficas interpretan la Revolución mexicana desde distintas perspectivas nacionales y desde diversos contextos socio-históricos de su producción –desde la depresión de los años veinte, pasando por la guerra fría, hasta las revueltas estudiantiles de los agitados años sesenta– presentan un común denominador básico, pues todas ellas giran en torno a la representación de las relaciones de género, la familia y la amistad.

Bernd Hausberger analiza estas representaciones para descifrar las dinámicas de semantización a través de esas metáforas fundamentales de la vida humana. Parte de la suposición de que, mediante la circulación de esas películas en un contexto internacional, se crearon espacios de representación más allá de las fronteras políticas de los Estados; ya por la división del trabajo que había que realizar, cooperaron equipos internacionales. La película *Que viva México!*, de Sergej Eisenstein, constituye el punto de partida de su análisis, ya que este director utilizó el imaginario de las relaciones de género de manera más sistemática. Se sirvió de diferentes modelos de relaciones de género y de pareja como alegorías de una evolución de la humanidad que concibió linealmente, según el patrón del materialismo histórico marxista. En *Que viva México!*, la primera fase histórica del comunismo primitivo de los amantes con los mismos derechos («Prólogo») da lugar al avance de la economía en las relaciones amorosas («Sandunga»); después del cortejo sexual ritualizado («Fiesta») sigue la fase histórica de la explotación de la sexualidad durante el feudalismo («Maguey»). En los filmes sobre la Revolución mexicana se prefirió, por el contrario, una trama conservadora: la lucha revolucionaria se produce a partir de una violación a la integridad de la familia, del matrimonio heterosexual, y de la sexualidad de la mujer. Este ya es el caso de una película del año 1914, titulada *The Life of General Villa* (USA). De este modo, la causa de la revolución es naturalizada y los motivos reales de los conflictos, como la desigualdad social, quedan ocultos. Este *leitmotiv* mantuvo una constancia sorprendente, pero sin embargo varió con el tiempo, entre otras razones, también porque algunos directores integraron ideas izquierdistas en sus películas. Mientras que en los primeros filmes el protagonista por lo general sancionaba las transgresiones mencionadas, tomándose la justicia por su mano, en las cintas mexicanas e italianas a partir de los años sesenta la integridad de la Revolución se presenta por encima de los motivos individuales de venganza. Con el transcurso del tiempo, en películas mexicanas y

norteamericanas la Revolución mexicana sirvió como alegoría del proceso de formar una familia. También se representó la Revolución como un intento fracasado de realizar este sueño, por ejemplo en *Viva Zapata!* de Elia Kazan (USA, 1951) y en *La soldadera* de José Bolaños (México, 1966). A partir de los años sesenta, según analiza Bernd Hausberger, los filmes sobre la Revolución mexicana reflejan el cambio social de valores en las relaciones de género y en la sexualidad. Un ejemplo de esto es la película de Louis Malle, *Viva Maria!* (Francia, 1965), un homenaje a las libertades sexuales de los años sesenta. Bernd Hausberger muestra, en resumen, cómo se fueron estableciendo con el tiempo determinados motivos de las relaciones de género, de la familia y la amistad. Estos motivos se citaron –implícita o explícitamente, consciente o inconscientemente– en películas posteriores, convirtiéndose de esta manera en componentes integrales de la “realidad filmica”.

Ingrid Kummels explora las prácticas mediáticas que se utilizan en las grabaciones de vídeos y la producción de filmes para construir una pertenencia colectiva más allá de las fronteras nacionales. La antropóloga cultural investiga la influencia que tienen las películas del Cine Indígena sobre las dinámicas de pertenencia en el contexto transnacional entre México y los EE.UU. Vídeo Indígena o Cine Indígena es la denominación que se da a una escena filmográfica en diferentes países de América Latina, en cuyo marco miembros de los pueblos originarios empezaron a crear sus propios documentales o películas de ficción, en calidad de camarógrafos, técnicos de sonido, directores y productores. La mayoría de las veces persiguen la meta de descolonizar las representaciones existentes de los indígenas producidas por las sociedades dominantes. Últimamente, una parte de los numerosos filmes que se producen en este contexto tematiza la migración entre México y EE.UU. como componente integral de la vida de comunidades con población indígena en México. Los protagonistas de estas películas llevan una vida translocal en ese país y en los EE.UU.; los filmes muestran escenarios como *websights*, viajes por autopistas o un edificio de varios pisos en construcción que, gracias a los migradólares de los que trabajan en los EE.UU., ocupa un lugar prominente en una pequeña comunidad –metáforas de cambio y movilidad.

Ingrid Kummels parte de la hipótesis de que la combinación entre formas nuevas de movilidad geográfica y de movilidad virtual son aprovechadas por los actores indígenas y conducen a que ellos diseñen nuevos papeles de género e identidades colectivas; este proceso no es lineal, también va acompañado de nuevas exclusiones y desigualdades. En un primer paso Ingrid Kummels analiza las diferencias y el desequilibrio entre las tradiciones migratorias de México, en dependencia a la identificación con o adscripción a una determinada región, etnia, clase social o género. Esta situación desfavoreció a la migración internacional de indígenas durante mucho tiempo y solamente a partir de los años noventa empiezan a desarrollarse en los EE.UU. sentimientos de pertenencia simultáneos

hacia las nuevas comunidades transnacionales. En parte, también llegan por primera vez a identificarse colectivamente con uno de los grupos lingüísticos indígenas. En un segundo paso, Ingrid Kummels observa los múltiples orígenes del movimiento del Cine Indígena. Por un lado, está relacionado con los levantamientos indígenas de las Américas de los años noventa y con las reivindicaciones políticas que los actores plantearon explícitamente sobre una base étnica, porque se veían discriminados en el marco de modelos de nación homogeneizadores como, por ejemplo, el modelo de la nación mestiza. El Estado mexicano empezó, en 1989, a capacitar a indígenas en las tecnologías visuales modernas. Pero ya anteriormente a esta iniciativa los indígenas migrantes que vivían en los EE.UU. habían empezado a experimentar con el vídeo. Tanto indígenas como no indígenas forman parte del Cine Indígena y miembros de ambos grupos asumen diferentes posturas en relación a la forma de trabajo para producir filmes, tomando partido o por la creación individual o una colectiva. A través de la apropiación del vídeo, los realizadores alzan sus voces y establecen una forma nueva de esfera pública que es acogida tanto por las comunidades rurales indígenas como por la escena de los festivales de cine panamericanos. Un ejemplo de esto es la obra del autor purépecha Dante Cerano, quien en su película, *Día 2*, (el título hace referencia al segundo día de una boda) desarrolla el estilo bifocal de un comentario irónico sobre el *othering* euro-americano de las personas indígenas. Las producciones de Cine Indígena muestran cómo, ahora, el campo de la cultura popular y de los medios se ha convertido en lugar importante para negociar el sentido de comunidad local, de la nación y de la transnación. Las películas de Cine Indígena las disfrutaban, en general, las personas migrantes y móviles, más allá de su identificación o clasificación étnica.

La sección C de esta antología se concentra en los espacios de lo local y en los medios de comunicación utilizados dentro de estos espacios. Esta sección trata de esclarecer cuáles son las contribuciones de los actores locales al cambio de constelaciones globales, cómo se apropian de diseños globales y cómo los transforman o los rechazan. ¿En qué sentido y de qué forma usan los actores locales medios como la fotografía, exposiciones en museos, performances de lucha libre y de música en directo, para cambiar las existentes categorías de poder y diferencia –construidas según el género, la etnia, la clase social y la nación?

Alexander Brust, coordinador del departamento de las Américas en el Museo de las Culturas de Basilea, Suiza, analiza el uso local de la fotografía en el marco de los museos comunitarios de Oaxaca. El americanista y antropólogo estudió el movimiento de los museos comunitarios a partir de una investigación de campo de larga duración y durante un tiempo asumió la función de asesor en uno de estos museos, el Museo *Shan Dany*. Este movimiento insiste en que todos los procesos creativos y administrativos sean manejados por los propios miembros

de la comunidad, que son los que integran el comité de un museo. La idea de los museos comunitarios es apoyado tanto por empleados progresistas del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) que toman partido por métodos participativos, como por activistas indígenas, élites intelectuales y autoridades locales de las comunidades oaxaqueñas.

El museo comunitario *Shan Dany* de la comunidad zapoteco-hablante Santa Ana del Valle –cuya principal actividad económica es el tejido de lana, en especial tapetes,– se concibió como contraproyecto a los museos convencionales, como el Museo Nacional de Antropología de la capital. En este último, “lo indígena” se presenta, principalmente, como una aportación a la nación mestiza y como ámbito del arte popular, atractivo para el turismo internacional. En museos convencionales la fotografía se utiliza sobre todo para subrayar visualmente la autenticidad del producto artesanal y apoyar su comercialización. Los integrantes de los comités de los museos comunitarios, en cambio, dirigen su atención hacia el arte popular como, por ejemplo, a la tejeduría, y a la historia desde la perspectiva de sus intereses locales. Estos intereses abarcan la conservación de la herencia cultural local, la venta de la artesanía local y la interacción con los turistas internacionales. Alexander Brust nos proporciona una panorámica desde los procesos de concepción hasta la realización de exposiciones, diseñadas como historia(s) visual(es). Los integrantes de los museos comunitarios preparan las exposiciones desde el primer momento en colectivo, a partir de intensas discusiones en torno, por ejemplo, de la selección de las fotos. El trasfondo de sus decisiones tiene que ver con la forma local de la apropiación de la fotografía. El equipamiento técnico básico no llegó a la comunidad hasta los años cuarenta; y ha sido en los últimos años cuando, con la creciente emigración a los EE.UU., obtuvo una difusión más amplia entre la población. Sin embargo, los integrantes de museos como *Shan Dany* distinguen entre las fotografías hechas por profesionales foráneos y las que toman los miembros de su comunidad. Con frecuencia dan preferencia a las imágenes de los fotógrafos externos por pensar que estas cumplen mejor las expectativas del turismo internacional. En el caso de los fotógrafos de la comunidad, por el contrario, privilegian los que toman fotos por motivos idealistas y sin cobrar, en vez de los que persiguen intereses comerciales. Los intereses comerciales por parte de los miembros de la comunidad los consideran incompatibles con la labor museística. Los criterios en la selección de las imágenes, por lo tanto, reflejan las concepciones locales sobre la historia y los valores de la comunidad y contradicen versiones consideradas equivocadas o nocivas. Por ejemplo, los integrantes del museo comunitario de Teotitlán del Valle optaron por presentar la historia precolombina de su comunidad de acuerdo con la versión científica y académica, por considerar que las leyendas locales son parte del patrimonio intangible que no conviene compartir con el público del museo en general. Para la presentación de la historia poscolonial, los integrantes del Museo *Shan Dany* han elegido las fotos que testimonian *comunalidad*, es decir, la imagen de una comunidad homogénea y solidaria a través de la historia.

Alexander Brust muestra que estos procesos no se basan, de ninguna manera, en un concepto esencialista y estático de la cultura, sino que, más bien, los comités de los museos comunitarios negocian sus versiones de la historia local, precisamente, en el contexto de la migración y del turismo internacional.

Tabea Huth, antropóloga cultural y becaria del Colegio de Graduados “Entre Espacios”, nos lleva a un espacio local urbano, a una lucha libre en el Auditorio Municipal, en la que participa el luchador exótico Ruby Gardenia, más conocido como “la Chiquilla de Tijuana”. La lucha libre exótica es una variante de la lucha libre, un fenómeno a la vez mexicano y transnacional. El espectáculo tanto deportivo como performativo entre dos luchadores se introdujo en los años treinta desde los EE.UU. a México, donde se desarrolló un estilo mexicano propio. En la lucha libre exótica participan gays presentándose como *drag queens* belicosas y luchando contra oponentes considerados muy masculinos, contra cuales a menudo ganan. Sobre la base del estudio de campo que llevó a cabo en Tijuana desde 2007 hasta 2011, Tabea Huth investiga cómo los actores *gay*, en este espacio de performances, llegan a influir en los discursos de género que interactúan con otras categorías de diferencia y cómo transforman la realidad existente de los roles sociales de género heteronormativos.

Tabea Huth, mediante el ejemplo de Fernando Covarrubias/Jenny-Fer/Ruby Gardenia, explora la agencia que este individuo ejerce a través del performance *gay* de la lucha libre exótica para posicionarse más allá del modelo de género dual masculino/femenino en la esfera pública. Los múltiples nombres indican el intento de crear un campo identitario más fluido, más allá de las identidades de género y sexuales duales. Tabea Huth analiza las etapas de la transformación identitaria de Fernando Covarrubias, que migra desde un pequeño pueblo en el Estado de Nayarit a Tijuana, adonde después lo seguirá su familia. Tijuana, la tercera ciudad más grande de México, situada directamente en la frontera con los EE.UU., se convirtió desde su vertiginoso ascenso en los años veinte y treinta en el mito de la tierra prometida, pero también en un símbolo del abuso y de la violencia (Montezemolo et al. 2006). Fernando Covarrubias entró a formar parte de la escena travesti de Tijuana a los dieciocho años, se transformó en Jenny-Fer y, por las noches, representaba sobre el escenario a estrellas de otro género como Shakira. Pero luego, en la lucha libre, descubrió mejores posibilidades de abrirse camino, a pesar de ser éste un campo sexualizado y sexista dominado por lo masculino. Los luchadores exóticos que, desde los años cuarenta, se escenifican de diferentes formas, ahora aprovechan su posición ambivalente como *drag queens* luchadoras. Ruby Gardenia, mediante los gestos, las palabras dirigidas al público, el estilo de lucha y el ritual de la victoria, puede provocar valoraciones y emociones contradictorias hacia la identidad *gay* –un ejemplo de esto es cuando el réferi proclama a los vencedores gritando “¡Arriba los maricones!”. Tanto Ruby Gardenia como artista de performance como su público utilizan, por consiguiente, la lucha libre como un medio para negociar la identidad sexual. La pro-

tagonista puede experimentar lúdicamente, hasta cierto punto, con los diferentes roles sociales de género y las dinámicas socioculturales. Estas actuaciones se pueden entender, según el concepto de Heather Levi (2008), como *staging contradiction*. Ruby Gardenia se enfrenta sobre el escenario contra el ocultamiento, el mutismo y la ridiculización de las identidades de género y sexuales que no encajan en la norma heterosexual. Se ha conquistado un lugar en la lucha libre estelar y es capaz de someter simbólicamente a su rival, construido como masculino. En opinión de Tabea Huth, esto muestra el potencial que tienen los entreespacios culturales de la vida urbana en la frontera mexicano-estadounidense para poner en tela de juicio la norma heterosexual existente en los papeles de género.

El artículo de **Sven Kirschlager**, etnomusicólogo y becario del Colegio de Graduados “Entre Espacios”, examina la construcción de espacios de lo local a través de un medio auditivo: músicos que actúan como solistas o en dúos y que hacen su aparición con regularidad en autobuses foráneos que recorren rutas por los Estados de Morelos, Puebla, Estado de México y Guerrero. Cantan en directo corridos y se ganan la vida con las contribuciones que reciben de los pasajeros tras sus actuaciones. El interés de Sven Kirschlager se centra en investigar cómo estos músicos y su público construyen un espacio a través de las propias canciones, de sus textos y de la performance en un vehículo en movimiento, en las paradas de los autobuses y en sus lugares de residencia, y cómo se apropian de estos espacios locales. En el marco de un estudio de campo realizado en 2010, se dedicó durante varios meses a viajar en los autobuses de segunda clase que se han convertido en las rutas habituales de los músicos, en los que, además de realizar una observación participativa, hizo también entrevistas.

Sven Kirschlager remite primero a la dimensión histórica de los músicos ambulantes, llamados corridistas o juglares, y que en la segunda mitad del siglo XVIII desempeñaron un papel importante en la transmisión de las noticias. Su función fue transformándose con la creciente movilidad puesta a disposición de la gente que vivía en regiones rurales antes incomunicadas, gracias a la ampliación de la red de transporte de autobuses foráneos. En un primer paso enfoca los temas de los corridos que se cantan actualmente en los autobuses como, por ejemplo, la canción “El Submarino Nuclear”, compuesta por Andrés Contreras. Este corrido narra la historia del submarino nuclear ruso “Kursk”, que se hundió en agosto de 2000, desde la perspectiva de la tripulación; trata por lo tanto un acontecimiento que fue ampliamente difundido y comentado por la prensa internacional. Otras canciones, como las del dúo los “Pajaritos del Sur”, relatan acontecimientos locales y conocidos por todos, como peleas, asesinatos o catástrofes naturales en La Sinaí, una colonia periférica de Acapulco. Según afirman los músicos entrevistados, su intención es reafirmarles a la comunidad de oyentes acontecimientos que ya conocen bien, y su arte consiste en elaborar una versión que se sienta como “la verdadera”, y que por lo tanto llegará a conformar la

memoria colectiva. El espacio de la propia performance facilita este proceso de la conmemoración colectiva: los autobuses de segunda clase cuyos pasajeros constituyen el público de las canciones. En un segundo paso, Sven Kirschlager muestra que, a diferencia de los autobuses de primera clase, que realizan sus recorridos sin detenerse hasta alcanzar el destino final, los de segunda clase, debido a las paradas que se van haciendo, permiten experimentar los cambios entre las regiones y los climas. En estos vehículos, además, los vendedores ambulantes que ofrecen productos locales y los pasajeros como clientes comparten un reducido espacio. Los “Pajaritos del Sur”, el “Dueto Águila y Sol”, Andrés Contreras y Julio García remiten, en la música y en los textos de sus corridos, a esos entre-espacios donde va parando el autobús. Y lo hacen en un espacio estructurado por el poder: en el lugar donde actúan, un lugar de “segunda clase”, los músicos ambulantes son devaluados como artistas; los pasajeros a veces se sienten forzados a escuchar la música y los propietarios de las líneas de autobuses foráneos intentan prohibir cada vez más la actividad de los músicos en los vehículos. Pero a pesar de estas difíciles condiciones los músicos han logrado gran aceptación adaptando su repertorio a los lugares del trayecto del autobús, a su destino de viaje y al gusto local de los pasajeros. Localidad, según Sven Kirschlager, se construye y se refuerza en la interacción entre los músicos y el público.

En la **sección D** se contemplan las “Nuevas colaboraciones y circulaciones” como componentes centrales de las iniciativas individuales y de los movimientos sociales desarrollados a partir de los años noventa. Los habitantes de las comunidades y regiones que son categorizadas como indígena o campesina y originaria, se involucran intensamente en una política representativa y aspiran a la “soberanía visual” (Raheja 2010) mediante el acceso a los medios, el control sobre los contenidos comunicativos y la autorrepresentación audiovisual. Los artículos de la sección D examinan estos desarrollos en diferentes regiones y países. Muestran la influencia de la división del trabajo y del alcance transnacional de los procesos comunicativos en el siguiente proceso: actores culturalmente heterogéneos constituyen redes y desarrollan nuevas formas del trabajo en común. Los actores participan en calidad de productores y consumidores de productos mediáticos, como las películas que circulan en las comunidades locales y en las redes internacionales del Cine Indígena.

José Alfredo Jiménez Pérez, un comunicador comunitario indígena y activista de Chenalhó, Chiapas, y **Axel Köhler**, un antropólogo alemán que desde muchos años vive y trabaja en Chiapas, examinan la colaboración o, más precisamente, la co-labor en la apropiación del vídeo como una tecnología del saber por parte de la organización “Sociedad Civil Las Abejas”, de Chiapas, de la cual es miembro José Alfredo Jiménez Pérez. Aquí ambos autores tratan la co-labor que pusieron en práctica, a partir de 2004, en la producción de un film sobre la

masacre de Acteal: En 1997 los paramilitares de la “Máscara Roja” apoyados por el gobierno asesinaron a 45 miembros de esta organización indígena de la comunidad tsotsil Chenalhó, en la comunidad de Acteal, sin que interviniera la policía, estacionada a tan solo 200 metros. Ambos autores tematizan, en primer lugar, su co-autoría y dejan entrever la construcción multiperspectivística de su texto. Se caracterizan como dos personas que se han formado a partir de experiencias y epistemologías diferentes. Explican sus influencias culturales y científicas tomando como trasfondo sus biografías individuales, las cuales se diferencian por lo que se refiere a la edad, la clase social, la profesión y la etnicidad. La biografía de José Alfredo Jiménez Pérez está marcada por la socialización y educación en Chenalhó y por su pertenencia a la organización de “Las Abejas”; Axel Köhler resalta tanto su estudio de antropología en Berlín como su trabajo investigador y su compromiso en África Central y México. En cuanto a sus éticas y visión del mundo, Jiménez Pérez apunta a la importancia de la cosmovisión maya tsotsil, mientras que Köhler señala la influencia del imperativo categórico de Immanuel Kant y de una educación protestante. No obstante, ambos comparten convencimientos comunes, los cuales constituyen la base de su compromiso con los derechos de los pueblos originarios de México en cuanto derechos humanos y civiles básicos.

A raíz de estas reflexiones, José Alfredo Jiménez Pérez y Axel Köhler decidieron co-laborar en la producción videográfica y en el rodaje del documental *Acteal: 10 años de impunidad ¿y cuántos más?* En 2007 se presentó, entre otros, en el Festival del National Museum of the American Indian. El proyecto cinematográfico apoyó los esfuerzos que durante años venían realizando las víctimas sobrevivientes de la masacre para difundir su versión a través de los medios de comunicación públicos: están convencidos de que este crimen fue apoyado por los poderes estatales y quieren que se impida la impunidad para los culpables. José Alfredo Jiménez Pérez se sintió motivado a rodar el film por su acceso cultural a la visión interior de la comunidad. Gracias a su conocimiento de la lengua maya tsotsil y las estrechas relaciones que mantiene con los miembros de “Las Abejas” pudo grabar testimonios íntimos y detallados de los afectados, que no tenían la posibilidad de narrar en otros medios públicos. El documental *Acteal: 10 años de impunidad ¿y cuántos más?* adquiere a través de esta base común de conocimientos culturales un gran poder de representación. Así, por una parte, este novedoso testimonio fílmico de los sobrevivientes circula dentro de la comunidad y, por otra, en el exterior, y ha potenciado la solidaridad con “Las Abejas” en México y en otros países. Una co-labor también se realizó en el ámbito de la financiación y la difusión del documental. Fueron apoyados tanto por expertos, activistas y organizaciones indígenas como no indígenas. *Acteal: 10 años de impunidad ¿y cuántos más?* por lo tanto forma parte de modalidades colectivas y conectadas de la cooperación, las cuales aspiran a la descolonización del saber.

Florian Walter, antropólogo visual y autor cinematográfico, estudia la posibilidad de representar visualmente la herencia cultural de los “otros”, tomando como base diferentes proyectos filmicos. Partiendo de su documental *My Job: Traditional Healer*, que rodó en 2001, Florian Walter analiza la problemática de los documentales etnográficos tradicionales. En *My Job: Traditional Healer* documenta en tiempo real, tanto en lo auditivo como en lo visual, los actos rituales de Don Manuel, un curandero de Zinacantán, Chiapas, y traduce, por ejemplo, los rezos y cantos del curandero del tzotzil al inglés. Pero cuando proyectó el film en Europa ante un público general y no experto en antropología, Florian Walter tuvo que constatar que a los espectadores les resultaba difícil interpretar esas palabras y acciones; al documental le faltaban explicaciones aclaratorias adicionales, y, por consiguiente, la sólida contextualización del acontecimiento. El curandero representado fue percibido como exótico por los espectadores que carecían de los conocimientos culturales sobre el sujeto fílmico. En este caso, el intento de transmitir un concepto de las culturas como algo dinámico y compuesto por la pluralidad fracasó.

La cuestión que se plantea Florian Walter de cómo se puede documentar y conservar la herencia cultural en vista de su vertiginoso cambio en los *heritage films* es una cuestión central para la antropología. Como ciencia, observa cómo interactúan las culturas, su dependencia recíproca y su hibridación y cómo a la vez se vuelven a establecer fronteras entre culturas en contextos de poder desiguales. Los enfoques tradicionales del documental etnográfico no fueron capaces de transmitir ni diálogos interculturales ni los contextos a causa de su estilo narrativo autoritario y de poca reflexividad. Por eso, Florian Walter se dedicó a los enfoques de antropólogos visuales que propusieron basarse en la colaboración para la producción y distribución de películas. Así, a mediados de los años noventa, Faye Ginsburg (1995) abogaba por una deconstrucción posmoderna de la objetividad y veía en la aparición de los proyectos mediáticos indígenas un productivo potencial para la existente producción fílmica antropológica, debido a un efecto que ella llama *parallax effect*. En su opinión, el cruce de perspectivas de los investigadores y los sujetos investigados abre un espacio para el entendimiento cultural. Sobre esta base, Florian Walter concibió un proyecto cinematográfico, colaborativo desde el principio, junto con Maruch de la Cruz Pérez, una habitante de la comunidad de Zinacantán que habla tzotzil y castellano. Cruz Pérez fue la que, en 2004, dio el impulso para la realización de este film al proponer tematizar en él una pasión compartida por los dos: viajar. Florian Walter, en el marco de *On the Road with Maruch*, experimentó con una colaboración que abarcaba el guión, la realización, la difusión y la recepción de la película. Al proyectarla ante diferentes públicos de Europa, se dio cuenta de que, gracias a la autoría compartida, este film (disponible también en Internet) cuenta con cualidades autorreflexivas y transculturales que se transmiten a los espectadores y les facilita la lectura de la historia filmada. Por esta razón, propone aplicar “medios

de comunicación en hermanamiento transcultural”, un método que se basa en la colaboración en todas las fases de la producción y difusión de filmes.

Gabriela Zamorano, desde su perspectiva de antropóloga y a partir de un estudio de campo que realizó entre los años 2005 y 2007 sobre la producción de vídeo de los comunicadores indígenas originarios de diferentes regiones de Bolivia, nos introduce en el espacio de la circulación y distribución de estas películas. Trata la producción cinematográfica del “Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual”, que se fundó en 1997, la cual consta de productores mediáticos que no se consideran a sí mismos cineastas sino más bien “comunicadores” y que se identifican mayoritariamente como indígenas. Ocupan un nuevo espacio político en Bolivia comprometido con las luchas indígenas del país, pues mediante la producción y circulación de imágenes de las comunidades indígenas, “intervienen en la realidad política”. Para esta intervención resulta también central elegir y probar nuevas vías de difusión de la producción fílmica.

En el caso de estas películas se trata de producciones como *¿Ahora de Quién es la Verdad?* (2006), en la que se enfoca la Asamblea Constituyente que debería definir la Constitución de Bolivia de acuerdo con las demandas de los movimientos sociales e indígenas y que redefinió a Bolivia como un país pluricultural. En *Venciendo el Miedo* (2004), la guionista aymara María Morales trata en cambio la problemática de inequidad de género y violencia doméstica en comunidades indígenas. Las intenciones originales que unieron a los comunicadores para hacer estos filmes eran “hacer visibles y reimaginar las realidades y derechos de los pueblos indígenas del país”. Gabriela Zamorano muestra cómo estos filmes han conquistado recientemente un lugar en los contextos de difusión que están sujetos a las asimetrías sociales del poder mediático de las cadenas televisivas y del cine comercial. Nos permite echar un vistazo a los procedimientos con los que los comunicadores intentan llegar en primer lugar a un público comprometido con las mismas causas sociales y movilizarlo. Por lo tanto descartan proyectar sus películas en contextos que rechazan por ser comerciales (por ejemplo, los populares cines del Barrio Chino de La Paz). Visto desde una perspectiva de la teoría de los medios esto puede parecer problemático, pues hay que tener en cuenta que los productores no tienen el poder de fijar el significado de las imágenes fílmicas de forma unilateral. Las imágenes más bien eluden al significado que se les atribuyó durante su producción por medio de procesos como el “exceso” (Walter Benjamin, Roland Barthes). Los comunicadores persiguen la principal meta de difundir sus películas dentro de las propias comunidades indígenas, y, en segunda línea, dentro del marco del Cine Indígena nacional y panamericano y sus redes de solidaridad. Gabriela Zamorano acompañó a un equipo en una campaña del Plan Nacional cuya tarea era proyectar filmes de comunidad en comunidad, en una zona de la Amazonía de Bolivia. Muestra cómo, en ese contexto, las películas sirvieron sobre todo para informar y mo-

vilizar a un público que ya apoyaba al Movimiento al Socialismo (MAS) de Evo Morales y que estaba comprometido políticamente con los intereses indígenas originarios. Pero los filmes también circulan por circuitos internacionales: se mostraron en 2006, en el marco del tercer Festival de Cine y Vídeo Indígena, en Nueva York, y despertaron la atención de una comunidad de migrantes bolivianos, residente en esta ciudad. Estos entendieron las películas, con vistas a determinados referentes culturales, en primer lugar como parte de su identidad nacional en el extranjero y menos como expresión de los intereses de los movimientos sociales e indígenas bolivianos. Gabriela Zamorano, a través de esas observaciones en los divergentes ámbitos de distribución, advierte los complejos procesos de resignificación de las películas y demuestra cómo las intenciones en que se basan las estrategias de difusión, las estructuras de poder nacionales y transnacionales y las limitaciones de la traducción de significados culturales y políticos pueden contrarrestar el potencial de la movilidad y del polifacetismo de los filmes grabados en medios electrónicos.

Bibliografía

- Alford, Matthew (2010): *Reel Power: Hollywood Cinema and American Supremacy*, London: Pluto Press.
- Anderson, Benedict (1983): *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, London: Verso.
- Appadurai, Arjun (1996): *Modernity at Large*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Arroyo Quiroz, Claudia (et al.) (Coord.) (2011): *México imaginado. Nuevos enfoques sobre el cine transnacional*, México: UAM.
- Battacharya Metta, Rini/Pandharipande, Rajeshwari P. (2010): “Bollywood, Nation and Globalization: An Incomplete Introduction”, en: Battacharya Metta, Rini (Editora): *Bollywood and Globalization. Indian Popular Cinema, Nation, and Diaspora*, London/New York: Anthem Press, págs. 1-14.
- Biltereyst, Daniël/Meers, Philippe (2010): “The International Telenovela Debate and the Contra-Flow Argument”, en: Stavans, Ilan (Editor): *Telenovelas*, Santa Barbara: Greenwood, págs. 33-50.
- Böhme, Hartmut (et al.) (2002): “Mediale Praktiken”, en: Böhme, Hartmut (et al.) (Editores): *Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will*, Hamburg: Rowohlt, págs. 179-202.
- Boyd-Barrett, Oliver (1998): “Media Imperialism Reformulated”, en: Thussu, Daya Kishan (Editora): *Electronic Empires. Global Media and Local Resistance*, London: Arnold, págs. 157-176.
- Cadena, Marisol de la (Editora) (2007): *Formaciones de indianidad: articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina*, Popayan: enVión.

- Castells-Talens, Antoni (2009): “When Our Media Belong to the State: Policy and Negotiations in Indigenous-language Radio in Mexico”, en: Rodríguez, Clemencia/Kidd, Dorothy/Stein, Laura (Editores): *Making Our Media: Global Initiatives Toward a Democratic Public Sphere. Creating New Communication Spaces 1*, Hampton: Hampton Press.
- Constable, Nicole (2003): *Romance on a Global Stage. Pen Pals, Virtual Ethnography, and “Mail Order” Marriages*, Berkeley: University of California Press.
- Corona Berkin, Sarah (Coord.) (2011): *Pura imagen*, México: Conaculta.
- Couldry, Nick (2004): “Theorizing Media as Practice”, en: *Social Semiotics* 14(2), págs. 115-132.
- Dorotinsky, Deborah (2003): *La vida de un archivo. “México Indígena” y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México*, tesis de doctorado en Historia del Arte, México: UNAM.
- Ginsburg, Faye (1995): “The Parallax Effect: The Impact of Aboriginal Media on Ethnographic Film”, en: *Visual Anthropology Review* 11 (2), págs. 64-76.
- Ginsburg, Faye/Abu-Lughod, Lila/Larkin, Brian (Editors) (2002): *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*, Richmond: University of California Press.
- Haas, Richard (2002): “Brasilien an der Spree. Zweihundert Jahre ethnographische Sammlungen in Berlin”, en: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Ethnologisches Museum (Editores): *Deutsche am Amazonas. Forscher oder Abenteurer? Expeditionen in Brasilien 1800 bis 1914*, Münster: LIT Verlag, págs. 16-25.
- Hall, Stuart (1989): “Cultural Identity and Cinematic Representation”, en: *Framework* 36: 68-81.
- Himpele, Jeff D. (2008): *Circuits of Culture. Media, Politics, and Indigenous Identity in the Andes*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kelker, Nancy L./Bruhns, Karen O. (2010): *Faking Ancient Mesoamerica*, Walnut Creek: West Coast Press.
- Kun, Josh (2005): *Audiotopia. Music, Race, and America*, Berkeley: University of California Press.
- Leuthold, Steven (1998): *Indigenous Aesthetics. Native Art Media and Identity*, Austin: University of Texas Press.
- Levi, Heather (2008): *The World of Lucha Libre: Secrets, Revelations, and Mexican National Identity*, Durham/London: Duke University Press.
- Lomnitz, Claudio (2001): “Nationalism as a Practical System: Benedict Anderson’s Theory of Nationalism from the Vantage Point of Spanish America”, en: Lomnitz, Claudio: *Deep Mexico. Silent Mexico An Anthropology of Nationalism*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, págs. 3-34.
- Macnamara, Jim (2010): *The 21st Century Media (R)evolution. Emergent Communication Practices*, Frankfurt a M./New York: Peter Lang.
- Martín-Barbero, Jesús (1987): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México: UAM.

- Mirzoeff, Nicholas (1999): *An Introduction to Visual Culture*, London: Routledge.
- Montezemolo, Fiamma (et al.) (Editores) (2006): *Here is Tijuana!*, London: Black Dog Publishing.
- Mraz, John (2009): *Looking for Mexico. Modern Visual Culture and National Identity*, Durham: Duke University Press.
- Penny, Glenn (2002): *Objects of Culture: Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Poole, Deborah (1997): *Vision, Race, and Modernity. A Visual Economy of the Andean World*, Princeton: Princeton University Press.
- Raheja, Michelle H. (2010): *Reservation Reelism, Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Ramírez G., Jacques P. (2007): “‘Aunque sea tan lejos nos vemos todos los días’: migración transnacional y usos de nuevas tecnologías de comunicación”, en: Albornoz T., Consuelo (et al.) (Editores): *Los usos de Internet: comunicación y sociedad*, tomo 2, Quito: FLACSO. <https://www.flacso.org.ec/docs/usuariosinternet.pdf#page=6>, abierto a 7 de julio de 2012.
- Rodríguez, Clemencia (2001): *Fissures in the Mediascape. An International Study of Citizens' Media*, Cresskill: Hampton Press.
- (2009): “Citizens' Media”, en: *Encyclopedia of Social Movement Media*, London: Sage, págs. 98-103.
- (2011): *Citizens' Media Against Armed Conflict. Disrupting Violence in Colombia*, Minneapolis: University of Arizona Press.
- Rose, Gillian (2007): *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, London: Sage.
- Salazar, Juan Francisco/Córdova, Amalia (2008): “Imperfect Media and the Poetics of Indigenous Video in Latin America”, en: Wilson, Pamela/Stewart, Michelle (Editoras): *Global Indigenous Media*, Durham: Duke University Press, págs. 39-57.
- Schiller, Herbert I. (1991): “Not Yet the Post-imperialist Era”, en: *Critical Studies in Mass Communication* 8(1), págs. 13-28.
- (1996): *Informational Inequality*, London: Routledge.
- Schiwy, Freya (2009): *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology*, Rutgers: Rutgers University Press.
- Smith, Laurel (2010): “Locating post-colonial technoscience: Through the lens of indigenous video”, en: *History and Technology* 26(3), págs. 251-280.
- Stephen, Lynn (2009): *The Rights to Speak and to be Heard: Women's Interpretations of Rights Discourses in the Oaxaca Social Movement 2009*, http://waynemorsecenter.uoregon.edu/_pdfs/2007-09%20democracy%20/l_stephen%20rights%20to%20speak_09.pdf, abierto a 7 de julio de 2012.
- Turok, Marta (2008): “Frida's Attire: Eclectic and Ethnic”, en: Olmedo, Carlos Philipps (et al.) (Editores): *Selfportrait in a Velvet Dress: Frida's Wardrobe. Fashion from the Museo Frida Kahlo*, San Francisco: Chronicle Books, págs. 51-173.

Wade, Peter (2010): *Race and Ethnicity in Latin America*. London: Pluto Press.

Wald, Elijah (2001): *Narcocorrido. A Journey into the Music of Drugs, Guns, and Guerrillas*, New York: Rayo.

Zamorano Villarreal, Gabriela (2009): “‘Intervenir en la realidad’: usos políticos del video indígena en Bolivia”, en: *Revista Colombiana de Antropología* 45(2), págs. 259-285.