

# Negociar la identitat: el procés d'autorepresentació de la joventut en diàspora. Una aproximació des de l'antropologia visual

**JOANA SOTO MEROLA**

*Doctoranda de la Universitat de Lleida*

joana.soto1@gmail.com

**MARIONA VISA BARBOSA**

*Doctora i professora de la Universitat de Lleida*

marionavisa@filcat.udl.cat

*Article rebut el 02/01/2014 i acceptat el 08/04/2014*

## Resum

*Aquest article estudia les dinàmiques de creació d'identitats entre un grup de joves immigrants de Lleida. Per fer-ho, s'analitza el procés de creació de tres pel·lícules documentals encarregades per l'Ajuntament en les quals han participat diversos joves d'origen estranger. Més que les qualitats formals dels films, el que ens interessa són els processos de producció i de recepció. Uns processos que recreen un diàleg entre les entitats socials participants i que generen, a través del control de la imatge i dels processos de creació identitària, unes relacions jeràrquiques, de poder i de dominació d'uns grups per sobre d'uns altres.*

## Paraules clau

*Adolescència, immigració, documental participatiu, educació social, identitat.*

## 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. Preproducció

### 1.1 Introducció

Aquest article té com a objectiu estudiar les complexes dinàmiques que intervenen en els processos de creació de les identitats col·lectives. En aquest sentit, el text intenta entendre com es negocia la identitat en un context mundial cada cop més desigual, més interconnectat entre si i en el qual l'Estat-nació ha deixat de tenir el monopoli exclusiu de la construcció de les imatges identitàries (Bauman 2002). Per fer-ho, s'ha analitzat el procés de creació de tres pel·lícules documentals, els protagonistes de les quals són tres grups de joves immigrants de la ciutat de Lleida. Es tracta de films d'autorepresentació identitària, elaborats per l'Ajuntament de Lleida, on els nois i les noies expliquen qui són i com volen ser vistos. Metodològicament, aquests films se situen en el marc del cinema participatiu, col·laboratiu i d'autoria multivocal, el qual busca la col·laboració de les persones en el disseny i la creació de la seva pròpia pel·lícula.

Aquesta investigació adopta una perspectiva teòrica constructivista, que entén la identitat com un procés dinàmic que

es construeix de forma relacional i constructiva (Taylor 2006; Hall 2003; Goffman 1971; Bauman 2002 i Terradas 2004, entre d'altres). L'anàlisi de les pel·lícules ens ha permès rebutjar la noció d'*autenticitat* aplicada a una cultura i a una identitat totalment essencialitzades i immutables i entendre els grups socials com a entitats heterogènies, moldejables i en un procés de construcció i de negociació constant. La recerca també ha permès reflexionar sobre el cinema documental com una "mediació cultural", és a dir, com un diàleg exogàmic que s'estableix entre les diverses entitats socials que participen en el procés de construcció dels films.

### 1.2 Antecedents de la investigació

A principis del 2000, Lleida va viure, com altres ciutats occidentals, el procés migratori més important de l'era contemporània, tant pel seu caràcter transnacional com per la seva intensitat i rapidesa. Tot i l'heterogeneïtat d'orígens, la convivència a la ciutat, assegura Carles Feixa, acostuma a ser la norma i la seva ruptura (els conflictes i les col·lisions culturals), tan sols són una excepció (Feixa 2010).

L'any 2010, dues patrulles dels Mossos d'Esquadra van entrar a la Regidoria de Joventut de l'Ajuntament de Lleida per detenir diversos joves dominicans, acusats presumptament de desordres públics, danys materials i violència urbana. Se'ls va imputar per haver intervingut en diverses baralles a la sortida d'una discoteca i per haver causat danys materials a alguns automòbils d'altres joves. Els mitjans de comunicació locals ràpidament es van fer ressò de la notícia i van relacionar aquestes disputes amb la presència de bandes llatines a la ciutat. El diari *Segre* destacava: "Els Mossos d'Esquadra investiguen si els vuit detinguts formen part d'una banda llatina o si bé es tracta d'un altercat aïllat". El peu de foto<sup>1</sup> de la notícia relacionava els fets amb uns conflictes que Lleida va viure l'any 2008, quan diversos joves van protagonitzar enfrontaments en diversos emplaçaments de l'espai públic.<sup>2</sup> Tot i que les baralles van involucrar joves de diferents procedències, van ser interpretades com a disputes entre joves nouvinguts, membres de bandes llatines. La interpretació que en van donar els mitjans de comunicació va causar l'aparició de cert "pànic moral" en l'imaginari social de la població (Feixa 2010).

Un estudi dirigit per Feixa, Orlando i Saura (2010) posa de manifest que els mitjans de comunicació han jugat un paper molt important en la creació i la generalització d'una imatge determinada dels grups de joves llatinoamericans que viuen a l'Estat espanyol. Els mitjans, assegura el treball, han estat capaços de generar una opinió pública entorn dels col·lectius integrats per joves llatinoamericans: han contribuït a generalitzar el terme "banda" en el sentit més negatiu del terme (Feixa, Orlando i Saura 2010). Les notícies que apareixen en els mitjans de comunicació tendeixen a remarcar els elements estètics dels joves pertinents a les bandes:

*"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]*

Arran d'aquest esdeveniment i d'altres que han tingut lloc a Catalunya i a l'Estat espanyol<sup>3</sup> i, sobretot, a partir de la cobertura que n'han fet els mitjans de comunicació, s'ha anat creant una imatge estereotipada i estigmatitzada de la joventut immigrada:

«El descobriment mediàtic del fenomen de les llavors anomenades "bandes llatines" va despertar una onada de "pànic moral" que encara no ha acabat. [...] Les estigmatitzacions per part dels mitjans de comunicació han creat una imatge criminalitzadora de la joventut llatinoamericana, preferentment masculina, que identifica els adolescents amb la seva pertinença a "bandes juvenils".» (Feixa i Canelles 2007:11).

Davant aquesta situació, la regidoria de Joventut de l'Ajuntament de Lleida va decidir apostar per un projecte anomenat *Hip Hop Intercultural*, en el qual el lleure i l'espai públic esdevien l'eina d'intervenció socioeducativa. Es tractava d'un programa enfocat directament als joves. En el marc del projecte, la regidoria va plantejar crear un taller de cinema i una de les autores d'aquest article en va ser la tallerista i la responsable principal.

Els tallers pretenien treballar el vessant pedagògic i social dels mitjans de comunicació: facilitar una eina, l'audiovisual, que estimulés la reflexió d'aquests joves sobre la seva condició diaspòrica. Es confiava en el potencial educatiu i alliberador dels mitjans audiovisuals en mans del subjecte d'estudi.

Al taller s'hi van inscriure un total de vuit grups de nois i noies lleidatans. La temàtica era totalment lliure i el repartiment dels grups quedava de la manera següent (vegeu la figura 1).

**Figura 1. Repartiment de grups del taller**

Ficció	
Grup	Tema
1	Curtmetratge de por
2	Les drogues
3	Una relació d'amor a l'escola Mater Salvatoris
Documental	
Grup	Tema
4	El casc antic de Lleida
5	Els sense sostre
6	<b>La Tribu Verde</b>
7	<b>Black Diamonds</b>
8	<b>Somos lo que vivimos</b>

Font: Elaboració pròpia.

Dels vuit grups apuntats al taller, tan sols tres, d'origen immigrant, van demanar fer el projecte audiovisual amb una temàtica autorepresentativa: volien parlar d'ells mateixos.

Per què és justament el col·lectiu de joves d'origen estranger l'únic que sent la necessitat d'explicar qui és? Què els empeny a fer un documental sobre ells mateixos? Per què els joves autòctons no es plantegen la possibilitat de fer una pel·lícula en què s'expliqui qui són i què fan? És simple casualitat o l'explicació respon a qüestions de caràcter més sociològic?

## 1.2 Metodologia

Una de les autores d'aquest article va ser l'encarregada de conduir els tallers formats per joves immigrants, que es van desenvolupar entre els mesos de desembre i abril del 2011. Estaven formats per joves d'entre 16 i 22 anys i tots ells havien arribat a Lleida de forma esglaonada al llarg d'aquesta darrera dècada. En el seu recorregut migratori, aquests joves havien viscut "un triple viatge", tal com assegura Feixa: "Un passatge geogràfic del lloc d'origen al lloc de destí, un passatge biogràfic de la infància a la vida adulta i un passatge social d'una família transnacional a una família reconstituïda" (Feixa 2010: 24). I és precisament aquest triple viatge el que els joves volien posar al descobert amb els seus documentals.

- Tot i que és un concepte difícil de definir, La Tribu Verde és el nom que un grup de 5 joves dominicans, d'entre 17 i 22

anys, va posar al seu col·lectiu de música i ball. El terme també representa una forma eufemística de referir-se als Trinitaris, una banda llatina d'origen dominicà amb presència a la ciutat de Lleida.

- Les Black Diamonds són 7 noies, d'entre 16 i 19 anys, de diferents nacionalitats, que es reuneixen amb l'objectiu de muntar un equip de *softbol* (*softball* en anglès, un esport molt semblant al beisbol). Tot i que també tenen relació (d'amistat i, sobretot, de caire sentimental) amb alguns dels joves Trinitaris, aquest grup no es pot incloure, a priori, com a part integrant d'una banda llatina (almenys, a nivell col·lectiu).
- "Somos lo que vivimos" és el nom que el grup de 10 joves africans, d'entre 16 i 21 anys, va posar al seu projecte de creació audiovisual. Volien explicar, a través de quatre històries concretes, què representava per a ells el procés migratori i, sobretot, establir un diàleg amb l'Àfrica per explicar quines són les condicions de vida en el país de destí.

En aquest sentit, el projecte incloïa la creació de tres moments diferenciats cronològicament i metodològicament. La primera etapa del procés creatiu del documental era elaborar l'esquelet, l'estructura més general. Comprenia el procés de reflexió i l'elaboració posterior del guió d'allò que havia de ser el documental final. Es tractava d'una posada en comú de l'experiència migratòria que tots ells havien experimentat en primera persona.

Un cop treballada l'elaboració del guió definitiu, començaria el procés de rodatge. El projecte plantejava dues setmanes de gravació per grup, la qual cosa suposaria un total de sis setmanes de filmació. La idea inicial plantejava la possibilitat que fossin els mateixos joves els qui s'encarreguessin de la realització de la seva pel·lícula: ells serien, al mateix temps, els protagonistes i els directors del film. L'última part del projecte era la fase de postproducció: el muntatge visual i sonor, allí on s'articulen les imatges i els plans en unitats de significació. Atesa l'escassetat de temps i de recursos, el muntatge va caure en mans de la tallerista del curs (i una de les responsables de l'elaboració d'aquest article). Dos mesos de muntatge en horari de cap de setmana van donar com a resultat tres documents visuals d'uns 15 minuts de durada cada un.

Sigui com sigui, el que s'amagava rere el convenciment d'usar els mitjans audiovisuals com una eina amb implicacions pedagògiques i socials és el que Ginsburg anomena la "cultura com a recurs" (1991). Es tracta d'un concepte que fa referència a la instrumentalització de la cultura i a l'obtenció de beneficis socials, ja siguin per a la comunitat en general o per a una institució en particular. Entesa com a recurs, la cultura esdevé, en aquest taller, una eina que, a priori, podria permetre aconseguir certes millores, tant de caràcter individual com social (lluitar contra l'exclusió social, la pobresa i el racisme, per exemple).

La tècnica principal de recollida d'informació va ser l'observació participant. Cal tenir en compte, però, que una de les particularitats d'aquest taller/etnografia és la doble figura que encarna una de les sotasnades de l'article, que va treballar

com a antropòloga i tallerista alhora. En aquest sentit, cal tenir en compte l'article que David MacDougall va escriure l'any 1995 i que va titular "De qui és la història". En aquest article, l'autor exposa que cal reconèixer a l'antropologia visual diversos avenços en els plantejaments metodològics de la disciplina mateixa (avenços que, d'altra banda, ocuparan les preocupacions de l'antropologia estrictament textual alguns anys més tard), entre els quals, cal destacar-ne la consciència que els relats que escrivim són històries construïdes i que, per tant, cal qüestionar-ne l'autoria i evitar inscriure-la sota una única rúbrica. De qui és el relat que expliquem? Com podem distingir allò que ens pertany a nosaltres d'allò que ens han aportat els nostres informants?

Davant aquestes preguntes, David MacDougall planteja la necessitat d'admetre una autoria conjunta i multivocal en cada una de les històries que narrem com a antropòlegs o antropòlogues, ja siguin textuals o visuals: "Les pel·lícules", explica l'autor, "pertanyen [...] a les persones que hi participen" (1995: 404). Així, doncs, tal com assegura Geertz, ja fa temps que els paradigmes de l'experiència i de la interpretació han deixat lloc als discursos sobre el diàleg i la polifonia:

Es fa necessari concebre l'etnografia no com l'experiència i la interpretació d'una altra realitat circumscrita, sinó més aviat com una negociació constructiva que involucra com a mínim dos i, habitualment, més subjectes conscients i políticament significants (Geertz 1995:61).

D'altra banda, l'anàlisi interpretativa sobre la qual descansa aquest projecte de recerca també parteix de la idea que les dades etnogràfiques no existeixen de forma autònoma ni independent: no són allí fora esperant ser trobades. Ans al contrari. Les dades són construïdes ontològicament mitjançant l'acte d'estudi i d'investigació: el subjecte i l'antropòleg/òloga les produeixen justament en el moment que les troben.

El film, assegura Ginsburg, és el lloc privilegiat a través del qual es pot observar com interaccionen, no només les veus dels que hi participen, sinó també tot un seguit de discursos de naturalesa diversa. La seva producció ens permet entendre allò que l'autor anomena les "mediacions culturals" o, el que és el mateix, aquelles interaccions i relacions que s'estableixen entre els diferents discursos que hi coincideixen: els dels indígenes mateixos i els de la cultura dominant (1991:94).

Tenint en compte, doncs, que no era possible eliminar la nostra presència al camp, es va intentar tractar la subjectivitat com allò que és, un element clau en el procés de producció i la transmissió del coneixement. És el que s'anomena "mode evocatiu" o "mosca en el jo", referint-se al procés de reflexió sobre la relació entre realitzador, càmera i subjectes representats (Ardèvol 1997:7). Aquest relat, doncs, es construeix com un relat confessional i reflexiu:<sup>4</sup> una narració introspectiva que ens permetrà plantejar els problemes epistemològics inherents al procés mateix d'investigació etnogràfica, en particular, i epistemològica, en general. Renunciem, d'aquesta forma, a una suposada prentesa d'objectivitat, una posició que, segons Ruby, és "obscena

i deshonestia” (Ardèvol 1995: 164). La nostra narració no serà una exposició científica dels fets socials, sinó que esdevindrà una interpretació personal, la nostra pròpia mirada al món.

### 1.3 Les primeres conjectures: el context construeix la imatge

Aquest treball va veure la llum amb la convicció que dotar d'un canal de comunicació a persones que habitualment no hi tenen accés, generaria un procés d'alliberament, de reconeixement i de reconstrucció cultural. Aspirava a accedir a les construccions que els actors donarien de la seva pròpia realitat i a convidar-los a delimitar els temes que, des de la seva percepció, consideressin més transcendents.

Els nois i les noies d'origen estranger prenen consciència de la seva identitat cultural només a partir del seu procés migratori (Feixa 2010): mentre allí ells eren els *nosaltres*, aquí són els *altres*. Aquest procés d'*alterització* comporta una autoconsciència de la diferència i una naturalització de l'ordre jeràrquic que estructura la societat d'acollida, on la imatge altament estereotipada que sovint s'assigna a la joventut immigrada és assumida i naturalitzada pel mateix col·lectiu estigmatitzat.<sup>5</sup>

Tot i la fertilitat del material que diàriament es produeix sobre les migracions i gran l'atenció que s'hi dedica, són diversos els debats, sobretot dels principals mitjans de comunicació i dels discursos polítics, que acaben simplificant el fet migratori a una sèrie de mites protagonitzats per l'impacte econòmic, pels problemes de convivència social, pels drames humanitaris i pels fantasmes de la delinqüència i la inseguretat pública. Aquest tractament de la immigració com a missatge de la desgràcia influeix profundament l'opinió pública i contribueix a consolidar una imatge estereotipada i estigmatitzada d'aquest col·lectiu. Imatge que, sovint, conscientment o inconscientment, es projecta sobre aquest col·lectiu i n'impedeix la individualització, tot dibuixant el fenomen com un assumpte essencialment problemàtic.

Aquestes primeres reflexions apuntaven que és aquest procés, en el qual els joves d'origen estranger no només es reconeixen com “els altres”, sinó que, a més, se saben diferents i inferiors, el que aclariria el seu desig inconscient de mostrar-se, explicar-se i fer-se veure. Un desig que es traduiria en la necessitat d'adquirir un canal de comunicació a través del qual allunyar-se de l'estigma i presentar la seva pròpia visió dels fets. “Queremos decir que no somos tan malos como nos pintan” o “somos personas normales” són frases recurrents entre gairebé tots els joves que han participat en aquest taller de creació audiovisual. D'aquestes paraules se'n despenia que, tal vegada, rere d'aquesta necessitat d'autorepresentació podria aparèixer el desig de donar una resposta conscient a tot aquest procés de negativització del col·lectiu del qual formen part.

Es creia que el film documental permetria *empoderar* aquest col·lectiu. Una de les hipòtesis que estructurava les primeres línies de treball era que qualsevol procés d'autorepresentació audiovisual portava inscrit en el seu si una ideologia determinada.<sup>6</sup> Això significava que el procés d'autorepresentació no és ni

gratuit ni anàrquic, sinó absolutament contextual: respon a uns objectius determinats i ben calculats per part del grup. Cada gest, cada paraula o cada mirada que apareix en escena és fruit d'un context i d'una ideologia. MacDougall assegura que “la forma del text (o del film) pren les característiques del protagonista en virtut de la seva exposició a ell, com una placa fotogràfica” (1995:409).

Calia tenir en compte que la realització d'aquests films no es pot veure com un procés aïllat, sinó que forma part d'un procés social més ampli: els films importen als seus protagonistes en la mesura que tenen implicacions pràctiques o simbòliques que ells poden usar *activament*. Ara bé, a mesura que avançava el treball, les primeres conjectures es van anar problematitzant i va aparèixer una possible presència d'altres elements d'anàlisi. Si bé es podia continuar mantenint el concepte d'intencionalitat, aquest no podia anar lligat exclusivament al subjecte d'estudi. Calia interpretar el diàleg que s'establia entre tots els elements implicats: els mateixos joves i la institució. Era una amalgama d'intencionalitats múltiples, amb possibles relacions de poder i de dominació. Les hipòtesis es van replantejar i ens van permetre una discussió sobre la possibilitat que els processos d'autorepresentació d'un col·lectiu poguessin respondre no només als objectius interns del grup mateix, sinó també a les expectatives i a les demandes del poder.

La introducció de la fotografia i el vídeo en la ciència antropològica ha estat molt vinculada als processos colonials i neocolonials i, per tant, a les relacions de poder que es desenvolupen en els processos de representació d'un grup social dins d'un altre. En aquest sentit, la fotografia i el vídeo han prestat servei a allò que Bourdieu va anomenar “capital simbòlic” d'Occident, el qual ha legitimat processos de dominació, ha permès el distanciament cultural i ha reforçat els estereotips socials que tradicionalment han servit per emmascarar les relacions de poder i de dominació.

Tot i això, la capacitat de capturar imatges per mitjans mecànics també s'ha utilitzat com una forma de transformació i conscienciació social, en la línia de les primeres hipòtesis. Coincidint amb l'intent d'establir un diàleg més directe amb la interpretació antropològica, diversos investigadors socials (MacDougall, Asch, Kildea, Preloran, Rouch, Worth i Adair, entre d'altres) van començar a treballar de forma més estreta amb els seus subjectes d'estudi i els van oferir mitjans audiovisuals amb la finalitat expressa de crear films col·laboratius i participatius (MacDougall 1995).

Tot i que analíticament aquest article se situa dins d'aquesta última perspectiva, també qüestiona la confiança absoluta que alguns autors han mostrat envers la capacitat transformadora de l'ús de la imatge. Alguns investigadors, de forma una mica entusiasta, han destacat les infinites possibilitats polítiques i identitàries que es generen a partir del nou paper social dels realitzadors locals (Feitosa, Ginsburg, i Turner). La majoria d'aquestes propostes tenen finalitats polítiques i socials, com ara la superació de prejudicis a través de l'entesa intercultural o la reproducció de la identitat ètnica i la cohesió política.

Altres posicions, per contra, s'han mostrat més crítiques i asseguren que, tot i que els mitjans de comunicació estiguin en mans dels subjectes d'investigació, aquestes recerques poden continuar contenint la petjada de dominació occidental: se situen dins d'allò permès. Aquest projecte treballa amb la idea que la introducció de la càmera en el treball de camp pot tenir un doble vessant: d'una banda, pot servir com a element de control social de l'alteritat, però, de l'altra, també pot funcionar com a element alliberador del col·lectiu.

## 2. Producció

### 2.1 La contradicció entre la identitat viscuda i la identificació externa

Durant els últims anys, diverses disciplines han iniciat un procés de deconstrucció de la identitat com a noció integral i unificada. Entenem la identitat com el procés dinàmic que es construeix mitjançant les experiències, les memòries i les vivències de tota una vida. Autors com Taylor (1993), Hall (2003), Goffman (2001), Bauman (2002) i Terradas (2004) consideren la identitat com una manifestació relacional i constructiva. La identitat no forma part de nosaltres com si es tractés d'una descripció directa i automàtica al nostre ésser. No posseïm ni uns atributs donats ni tampoc un catàleg de singularitats llegades prèviament. Ans al contrari: no som, sinó que ens fem. El nostre "jo" (o el nostre "nosaltres", en aquest cas) es construeix. Però, com ho fa?

La identitat és el que Terradas anomena "identitat viscuda" (2004:64): una identitat particular que es construeix subjectivament i que neix de la mateixa experiència de viure. I és precisament per això que la identitat es complica i es fragmenta: el procés de viure també ho fa. La necessitat de compartir aquesta identitat viscuda, d'intercanviar socialment els nostres records, crea, d'altra banda, una "identitat cultural" (2004:64), construïda a través de l'amalgama d'aquestes experiències viscudes de forma subjectiva. Així, hi ha una part de la identitat que es construeix mitjançant una experiència individual que es transforma en col·lectiva si existeixen referents coincidents i narratives comuns amb les quals poder identificar-nos els uns amb els altres.

Fins aquí, les nostres suposicions encaixaven sense problemes amb les categories d'"identitat viscuda" i d'"identitat cultural" de Terradas. Ara bé, el conflicte es va fer present quan, enmig del treball de camp, va aparèixer una tercera categoria que, tot i que no s'havia identificat abans, prenia una rellevància important en el procés de construcció de la identitat dels joves. Es tractava d'una mirada externa, que interaccionava amb la seva subjectivitat i que, en conseqüència, formava part del seu procés de construcció identitària. Era la mirada de la institució. Ells són qui són, entre altres coses, perquè nosaltres els veiem com els veiem. I és que la nostra forma de categoritzar-los es converteix en un referent important en el seu procés de construcció d'identitat.

En aquest sentit, Terradas continua oferint-nos les eines per interpretar aquest canvi de rumb. L'autor parla d'una estratègia que es presenta oposada a la identitat viscuda: "la identificació". La identificació s'allunya de l'experiència i fa una "conversió abstracta d'una memòria de vida en un signe de pertinença o estigma polític" (2004:64). I això és el que feia la mirada institucional: convertia l'experiència viscuda dels joves en una categoria abstracta, en una condició externa que els assigna etiquetes, en un acte classificatori. Aquest mateix enfocament l'aporta Goffman (2001) en els seus estudis sobre la presentació de la persona en la vida quotidiana. L'autor utilitza la metàfora de la posada en escena teatral per mostrar com els marcs d'interacció social van formant progressivament els aspectes de la personalitat.

Des d'aquesta perspectiva, la identitat no es presenta com un tret fix i immòbil, sinó com una dimensió dinàmica, relacional i dialògica, que es construeix sempre en relació amb l'altre. La identitat no és un producte estàtic, sinó que és variable i es va configurant a partir de processos de negociació en el transcurs de les interaccions quotidianes. Com a conseqüència d'aquest procés, es configura un subjecte postmodern, descentralitzat i sense una identitat fixa i permanent, sinó fragmentada i integrada per una gran varietat d'identitats que són contradictòries i no resoltes (Hall 2003), que tenen dificultats per fixar-se i quedar-se immòbils (Bauman 2002) i que es construeixen en relació amb el reconeixement de l'alteritat (Taylor 1993).

### 2.2 La identitat en diàspora: un creuament de mirades

Plantejat d'aquesta manera, el procés d'autorepresentació identitària és un acte de comunicació, entès com aquell procés que permet transmetre missatges i compartir significats mitjançant els símbols, i que només es pot manifestar a partir de la construcció d'una relació social. Cal tenir en compte que no tot acte comunicatiu té el mateix valor ni s'estructura de la mateixa manera, dependrà del "mercat lingüístic" en què es trobin immersos els seus participants (Bourdieu 1985). El valor, el poder performatiu del llenguatge i una interpretació correcta del missatge no emanen de l'interior de l'acte de parlar mateix (de la seva *gramaticalitat*) ni de la percepció subjectiva dels integrants en la conversa, sinó que neixen de l'exterior, de les dinàmiques socials que envolten tant la correspondència comunicativa com els subjectes que hi participen. És a dir, l'èxit o el fracàs de l'acte comunicatiu depenen de l'entramat de relacions objectives en les quals els parlants estan immersos.

Una competència suficient per produir frases susceptibles de ser compreses pot ser completament insuficient per produir frases susceptibles de ser escoltades, frases pròpies per ser reconegudes com de rebut de totes les situacions en què es parli. Un cop més, l'acceptabilitat social no es redueix en aquest cas únicament a la gramaticalitat. De fet, els locutors mancats d'aquesta competència legítima queden exclosos dels universos socials en què aquesta competència s'erigeix o condemnats al silenci. El que és estrany no és [...] la capacitat de parlar [...], sinó la competència necessària per parlar la llengua legítima,



“una competència que, com què depèn del patrimoni social, reexpressa les distincions socials, en una paraula, en la lògica de la distinció pròpia” (Bourdieu 1985).

Tal com assenyala Bourdieu, de la mateixa manera que en una comunicació interpersonal, l'èxit de l'intercanvi comunicatiu respon a un apropament dels marcs de referència de cadascun dels grups participants. Els components d'una trobada comunicativa interactuen basant-se en suposicions culturals pròpies, les quals actuen com a pantalles perceptives dels missatges que s'intercanvien (la manera en què s'interpreta un missatge varia segons la cultura de la persona i l'experiència individual, així com segons el context de la comunicació i la situació en què es dona). Per aconseguir certa eficàcia, és necessària certa familiaritat dels participants amb els antecedents de l'interlocutor, les percepcions de les diferències que els separen i la reciprocitat del propòsit comunicatiu.

En aquest sentit, és important tenir en compte el concepte d'*imaginari socials* (Berger i Luckman 2011), els quals proporcionen categories de comprensió dels fenòmens socials i funcionen com a constructors de l'ordre. Les representacions simbòliques, amb la seva diversitat de marcs, ordenen el món i ajuden a interactuar-hi de manera coherent, amb agilitat cognitiva i gairebé sempre amb la naturalitat del donat per descomptat.

El treball de camp demostra com els joves, tot i que tenen una identitat viscuda densa i intensa i incapaç de centrar-se en un sol element, interioritzen qui és el seu interlocutor i li parlen mitjançant els seus marcs de referència. Integren, en les seves explicacions, les identificacions que se'ls adjudiquen de forma externa. Des del moment en què s'encén la càmera, l'acció es dirigeix a l'espectador futur, tot adaptant les temàtiques principals dels documentals a un interlocutor concret: la institució.

En el treball de disseny del guió documental, aquests joves escullen la seva condició *diaspòrica* com a bandera. De la infinitat de possibilitats, trien l'experiència compartida del procés migratori com l'element que defineix la seva identitat: és la seva carta de presentació. Als seus països d'origen, aquests joves no tenien la necessitat d'exterioritzar els seus signes diacrítics, però en arribar al país de destí són conscients que els altres els tracten diferent i, per tant, redescobreixen el seu origen. Ho fan tant per reforçar la seva identitat primordial (vestint-se de rapers o posant-se el mocador) com per rebutjar-la i invisibilitzar-se (vestint-se d'uropeu o difuminant la parla). Sovint, aquests joves usen la vestimenta (les gorres o els pantalons amples), l'esport (el futbol, el bàsquet o el softbol) i la música (el rap, la salsa, el merengue o el *reggaeton*) tant per identificar la seva unió i la seva condició, com per explicar a la resta qui són i com volen ser vistos.

Entre els nois d'origen africà, el tema de l'africaneïtat és una qüestió altament performativa. Depenent del context en què es mouen i qui sigui l'interlocutor amb qui interactuen, mostraran o amagaran la seva africaneïtat, segons més els convingui: “Yo me intento adaptar, pero si no me dejan, yo me muestro como africano” (Yanni, 19 anys). L'africaneïtat o la negritud esdevenen recursos estratègics que els permeten transformar la seva

identitat segons les necessitats. *Racial Fury*, *Illegal Connection* o *Family Connection* són només alguns dels noms que aquests joves posen a les seves bandes de música. Es tracta de designacions directament apel·latives a la seva condició d'estranger i a la seva identitat diaspòrica. El terme *racial*, per exemple, fa referència a unes suposades característiques genètiques diferencials respecte de la societat d'acollida, el terme *illegal* apel·la a una situació d'irregularitat amb què sovint han de conviure molts d'aquests joves i, finalment, el terme *family* o *connexión* són formes que s'usen per expressar una unitat diaspòrica, que genera una nova identitat i supera el grup cultural o nacional d'origen.

El motiu central que engloba els guions dels documentals intenta lliurar-se de l'estigma que saben que els acompanya gairebé sempre que una mirada externa els supervisa. L'objectiu és revertir aquests discursos i les seves identificacions: “Hacemos esto por cómo nos tratan” (Pablo, 18 anys) o “Queremos enseñar a todo el mundo que no somos niños malos, también somos niños buenos”, asseguren un jove d'origen africà (John, 17 anys) i un altre d'origen dominicà (Lommi, 20 anys) com a resposta a la pregunta de per què han volgut participar en aquest projecte de creació audiovisual. Aquests joves, doncs, usaran els documentals per establir un diàleg implícit amb la institució, en concret, i amb la societat, en general: han interioritzat el llenguatge de l'exclusió i parlen, en definitiva, a través seu.

En aquest sentit, el cas paradigmàtic de l'ús del mètode audiovisual com una eina que permet una desvinculació directa amb aquelles identificacions majoritàriament negatives és l'exemple que ens ofereix el col·lectiu de joves dominicans. És mitjançant l'estigma que aquest col·lectiu dissenyarà el seu documental: mostrant el seu dia a dia, les activitats més quotidianes i la seva cara més amable podran donar una resposta plausible a l'imaginari social que els dibuixa, com hem vist, com a membres pertinents a un col·lectiu gregari i tancat, de naturalesa calenta i fogosa, temperament fort i amb certa tendència a l'agressivitat.

La Tribu Verde és el nom que un col·lectiu de joves dominicans de la ciutat de Lleida ha posat al seu grup de música i ball. Tot i que, a priori, el terme La Tribu Verde pugui referir-se a un col·lectiu de creació artística, es tracta, en realitat, d'una nomenclatura eufemística que aquests joves usen per referir-se a una banda llatina d'origen dominicà: els Trinitaris. Els mitjans de comunicació han anat difonent tot un seguit d'imatges i d'estereotips entorn del fenomen, creant alarmes i pors entre els adults i fascinació i atracció entre els joves. Això ha estat particularment rellevant a la ciutat de Lleida amb les anomenades “bandes llatines” (en particular amb els Trinitaris), que s'han convertit, a conseqüència dels discursos publicats pels principals mitjans de comunicació locals, en una “marca” que actua com a franquícia per a tot el fenomen de la joventut immigrada (Feixa 2010). La càrrega dramàtica de les notícies publicades és la norma habitual i els esdeveniments negatius els principals focus de noticiabilitat. Per això, l'impacte cognitiu en la formulació de judicis socials és alt i es fa difícil distingir entre els pànics mediàtics, les llegendes urbanes i la realitat quotidiana.

Els joves, durant les converses sobre la construcció del guió documental i en contradicció amb els imaginaris socials, apunten el fet que les bandes lleidatanes es desvinculen de la delinqüència i de la criminalitat a què sovint se'ls associa: "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 anys) o "Sí que es verdad que alguna vez hemos hecho cosas malas, pero nosotros ni violamos ni robamos, sólo somos un grupo de amigos". (El Chino, 18 anys).

Aquesta identificació, tornant als conceptes que ens proposa Terradas, converteix l'experiència viscuda dels joves en una categoria abstracta, en una condició externa que els assigna etiquetes en el context d'un acte classificatori. Aquesta identificació, que redueix la seva heterogeneïtat a uns pocs criteris definitoris, és interioritzada pels mateixos joves, que, com hem vist, acabaran definint-se també a través d'aquests mateixos criteris: a través de llenguatge de l'exclusió.

En aquest sentit, el procés de creació del guió documental ens va permetre entendre les múltiples cares que ofereix la identitat. Una identitat que, lluny de ser cristal·lina i immanent, ancorada en una comunitat determinada i impassible als canvis que l'envolten, respon a un procés clar de fabricació i d'adaptació al context particular en què se circumscriu. És, com diria Castells, una *construcció social* (2001:29).

Els joves, a través de la creació d'un producte audiovisual, han iniciat una negociació de la seva identitat amb un interlocutor determinat: la institució. D'una banda, aquella mirada externa que els catalogava com a diferents fa que els joves integrin aquesta diferència. Ara i aquí ells són conscients de la seva alteritat: aquí *ells* són, evidentment, *els altres*. De l'altra, però, no és que aquests nois i noies siguin només allò que ara ens volen mostrar. Són molt més. Són una identitat viscuda, són tota una vida. La identitat, per tant, és absolutament dialògica, es construeix sempre en relació amb algú altre, amb algun moment determinat i per algun motiu de pes: la identitat, en definitiva, és sempre dinàmica i negociadora.

### 3. El muntatge

#### 3.1 Construint el discurs, fragmentant la realitat

Des d'un punt de vista teòric, el muntatge respon a l'organització, sistemàtica i ordenada, de les imatges i dels sons en una estructura determinada, apta per al seu visionament final. La seva metodologia, per tant, pressuposa una forma específica de presentar la realitat: implica, sempre i necessàriament, una selecció i una ordenació metòdica i conscient de les imatges capturades durant el procés de rodatge (Bordwell i Thompson 1995). L'edició del film, no és, doncs, el producte d'un treball innocent, trivial i fidel a una realitat que ja hem posat en dubte.

Fos com fos, la possibilitat que els nois i les noies entressin a formar part del procés de muntatge era tan sols un miratge. Ni el temps, ni la disponibilitat tècnica, ni l'habilitació dels espais ens ho permetien.

Si mirem enrere, recordarem que el projecte s'havia ideat amb la voluntat de treballar de forma conjunta i col·laborativa amb els subjectes que formaven part de la nostra investigació. La voluntat inicial era que els nois i les noies poguessin coparticipar en el procés creatiu, en la construcció dels films, i que poguessin interactuar no només amb nosaltres, sinó també amb el producte audiovisual resultant d'aquest treball. El fet que no poguéssim dur a terme aquesta iniciativa durant el procés de muntatge insinuava, tal vegada, una possible contaminació del procés de treball conjunt i un més que probable bloqueig del desenvolupament de la narrativa fílmica.

A qui corresponia la paternitat de la pel·lícula? De qui era la història que estàvem narrant? Si el treball, a priori, s'havia plantejat de forma col·laborativa, incorporant en la tasca etnogràfica altres veus que, com la dels joves d'origen estranger, havien d'entrar a formar part del procés de treball, de l'anàlisi i de la presentació dels resultats finals, quina era la seva presència en el document ara que no participarien en el procés final? Aquests dubtes ens apropaven als qüestionaments metodològics que MacDougall s'havia plantejat quan es preguntava "quina independència textual tenen aquestes veus en realitat?" (Flores 2007:19).

Després del visionament de totes les imatges enregistrades durant el procés de rodatge, el guió plantejat inicialment pels mateixos joves es va anar desfigurant, pausadament i paulatinament, en favor de l'eficàcia estètica i narrativa del film i en detriment de certes imatges defectuoses, tècnicament deficientes o, simplement, poc atractives. A mesura que passaven els dies i s'anava avançant en el muntatge final, els documentals deixaven de ser cada cop més col·lectius i anaven convertint-se en un treball professional: "així s'entén millor", "aquesta part quedarà més bé si la col·loquem al principi", "l'àudio d'aquesta entrevista és defectuós". Curiosament, en més d'una ocasió, l'estructura ideada al principi de forma conjunta amb els joves no funcionava en traslladar-la a la pantalla i, per tant, es va optar per modificar-la sense el seu consentiment. I és que l'objectiu, en aquells moments, més que no pas mantenir-se fidel a l'estructura inicial, era aconseguir certa eficàcia narrativa i una bona qualitat tècnica i estètica de les pel·lícules resultants.

Era la visió professional, doncs, la que s'imposava en l'estructura final dels films. Aquests van ser uns documents audiovisuals etnogràfics caracteritzats pel que es pot anomenar un "arranjament jerarquitzat de discursos", on hi ha algunes veus que predominen sobre les altres. La institució havia adquirit un protagonisme tal que va acabar per tenir l'última paraula en tot. Les imatges i els resultats obtinguts desvetllaven la naturalesa i la intenció de la mirada de la institució.

Resulta interessant veure com aquesta tipologia de cinema no es tradueix mai en l'exercici de fer cinema sobre una altra cultura (tal com s'havia plantejat a l'inici), sinó, més aviat, el que s'estava fent era un cinema sobre la relació intercultural que s'estableix al llarg del procés de creació audiovisual. Les pel·lícules resultants són, en definitiva, el pou en què convergixen totes les mirades participants. És un diàleg que permet un

creuament intens de posicions divergents i, tal vegada, oposades, que dona com a resultat “una superposició d'estructures” autònomes i sovint contradictòries. Així doncs, segons Elisenda Ardèvol, “les imatges sempre s'escapen al control del realitzador; una pel·lícula etnogràfica és el resultat d'una superposició d'estructures: l'estructura que imposa el realitzador al film i l'estructura de l'esdeveniment filmat” (1997:145).

### 3.2 El retorn i els problemes de comunicació

Un cop finalitzat el producte audiovisual, els films van ser presentats a l'avaluació crítica de la mateixa institució.<sup>7</sup> De totes les apreciacions rebudes, dues van ser les que mereixen ser reflectides:

1. El Johnfy, un noi d'origen dominicà, explica una baralla entre, textualment, un col·lectiu de “moros” i un altre de joves “gitanos”, veïns tots ells de la ciutat de Lleida. En veure-ho, es va demanar eliminar el terme *moro* de la conversa per ser massa despectiu: “els gitanos sí són gitanos, però la paraula *moro* és ofensiva”, explicava la institució. El resultat final va ser que la baralla, segons el documental, s'havia perpetrat única i exclusivament “entre gitanos” (els *moros* van ser eliminats de la versió final dels documentals).
2. L'idioma dels tres documentals és el castellà. És en aquesta llengua amb la qual els joves es relacionen i s'expressen en la seva quotidianitat. La institució va demanar: “No els podem fer parlar català?”. Davant la impossibilitat de rodar noves imatges en aquest idioma, el documental va ser presentat íntegrament en castellà, malgrat el malestar dels responsables institucionals.

L'explicació al perquè d'aquestes crítiques s'hauria de trobar en la seva dimensió social: els suggeriments buscaven adaptar els audiovisuals a allò que se suposava que els joves havien de ser, els situava dins de l'esfera d'“allò possible” i els conduïa a reforçar el control sobre la producció del que s'estava fent, tot intentant orientar-la cap a una representació idealitzada i correcta políticament de la realitat que s'hi estava representant. A través d'aquests treballs audiovisuals, la institució ha intentat disciplinar l'individu, el qual ha après les normes de conducta, interioritzant les categories i els valors de la cultura dominant.

Per tant, aquella idea inicial amb la qual s'havia inaugurat aquest projecte etnogràfic i que pretenia donar a conèixer el punt de vista natiu, deixant parlar els joves el seu propi llenguatge, es manifestava ara de forma un tant ingènua i innocent. Aquest objectiu es convertia en una quimera difícilment irrealitzable, almenys en el context en el qual s'havia construït. El que teníem entre mans, doncs, ja no era el seu *llenguatge* exclusiu, sinó un discurs particular. Els joves havien gaudit de la llibertat de parlar el seu propi idioma només dins d'uns marges manifestament definits i notòriament dissenyats: els límits han marcat la pauta del discurs. Els documentals, doncs, no mostraven tant qui eren aquests joves, com què havien de ser.

### 4. Conclusions

El caràcter inicial d'aquest treball plantejava la possibilitat d'elaborar un projecte participatiu, amb una autoria comú i una signatura de caràcter col·lectiu i compartit. En un principi, el que interessava metodològicament era aconseguir una participació plena i absoluta dels joves en l'elaboració d'un discurs propi i d'una imatge particular. El projecte, si recordem, plantejava la possibilitat que fos el mitjà audiovisual qui es convertís en l'altaveu a través del qual s'oferís una versió pròpia, definitiva i exclusiva dels fets i de la seva existència. La manca de temps i de material tècnic per fer-ho, però, demostrava la dificultat d'intentar dur a terme una tasca d'aquestes característiques en un context institucional, en el qual l'objectiu no era tant el de treballar l'horitzontalitat del discurs etnogràfic, sinó més aviat el d'educar els joves en els valors del civisme i la convivència.

No es pot negar que la perspectiva dels joves hi ha quedat representada. Sens dubte, sense ells, el projecte no hauria estat possible. Són ells qui parlen, qui actuen davant la càmera i qui apareixen en els tres documentals aquí treballats. D'altra banda, però, no es tractava d'una perspectiva lliure, autònoma i independent d'altres tipus d'intervencions, on el posicionament de la institució (que va modificar el producte final segons els seus interessos) i de la tallerista (coneixedora de les tècniques audiovisuals i muntadora dels documentals finals) va imposar un discurs fortament jerarquitzat. Això duu directament a repensar el caràcter institucional dels films i a identificar la veu de l'Administració com un element clau en el procés de construcció dels individus i del seu discurs, com una intervenció ferma i eficaç en l'elaboració d'allò que aquests joves han volgut mostrar a través d'aquest procés de rodatge audiovisual.

Els films resultants s'han generat a partir d'unes estructures de poder (personificades, sobretot, en la institució) que han intervingut, de forma més o menys tangencial, en el procés de construcció del discurs audiovisual. Cal tenir en compte que a través del pas per la institució, *l'altre* ha estat subjecte al discurs dominant i, en aquest sentit, s'ha vist impossibilitat per construir una enunciació pròpia de si mateix. Però, és possible la construcció pròpia d'un mateix? Possiblement, aquest objectiu no sigui més que una quimera: imaginar un escenari on les forces i les estructures de poder quedin anul·lades en pro d'un diàleg horitzontal és, tal vegada, una simple il·lusió. La mirada dels joves no escapa de la mateixa estructura social i també es veu influenciada, precisament, per aquestes estructures de poder.

Si alguna cosa sembla patent al llarg d'aquesta investigació és que la imatge, més que l'objecte o el subjecte fotografiat, és un “encreuament de mirades”, una intersecció de totes les veus que hi han pres part. I potser el que ens interessa és precisament aquesta confluència; una cruïlla que, lluny de ser horitzontal i participativa plenament, posa de manifest les estructures de poder que intervenen en els diferents processos socials (Buxó 1998): els joves, la institució i la tallerista, en aquest cas. I és això el que ens hauria d'interessar de la pròpia imatge. Més



que l'essència d'aquell qui es fotografia, el que hauria de preocupar-nos és la confluència de mirades que permet entendre quines són les configuracions que estructurin la realitat social.

Per tant, l'objectiu ja no hauria de ser el d'enregistrar la cosmovisió de l'altre, sinó el d'"explorar conjuntament l'experiència cultural" (Buxó 1998:177). Perquè, tal vegada, aquest *jo* no existeix en tota la seva essència, ni és una elaboració fixa de si mateix, sinó que es tracta d'un *jo variable*, d'un *jo* que es va construint segons les situacions i les relacions de poder que l'envolten. El que hem de fer, doncs, es deixar que es "manifestin les agències, [veure] com s'activen i com s'expressen en el procés de significació" (Buxó 1998:177).

## Notes

1. "Antecedent. Al Clot de les Granotes es va registrar una tumultuosa baralla entre joves llatins el maig del 2008" (Segre, 20/01/2011).
2. L'origen de les disputes té moltes causes i és incert. De vegades, però, s'apunta a qüestions sentimentals i a una forta ocupació territorial de l'espai públic per part dels nois i noies immigrades. Normalment, es tracta de conflictes interpersonals, però que poden acabar involucrant grups sencers que habitualment s'estructuren en col·lectius més o menys tancats. Per una dinàmica d'acció-reacció-ampliació, el que comença com a conflicte de baixa intensitat pot acabar involucrant grups més amplis, de manera que l'origen concret del conflicte acaba en una nebulosa (Feixa 2010).
3. El 28 d'octubre del 2003, un adolescent colombià, Ronny Tapias, va ser assassinat a la sortida de l'institut on estudiava, després de patir una agressió per part d'un grup de joves. Segons la investigació policial posterior, l'assassinat va ser un acte de venjança dels membres d'una banda (els *Ñetas*), que suposadament van confondre Ronny amb un membre d'una altra banda (els *Latin Kings*), amb els quals s'havien barallat dies abans en una discoteca. El cas va suposar el descobriment mediàtic del fenomen de les "bandes llatines" i va despertar una onada de "pànic moral" que encara perdura. Al cap d'un mes, van ser detinguts nou joves de nacionalitat dominicana i equatoriana. Tres eren menors i van ser jutjats i condemnats (entre els quals, el suposat autor material del crim). El judici als altres sis (majors d'edat), a l'abril de 2005, es va convertir en un esdeveniment seguit amb gran atenció per part dels mitjans de comunicació. Arran d'aquest fet, es va crear la imatge estigmatitzada de la joventut immigrada (i, sobretot, llatinoamericana) (Feixa, 2006).
4. Ruby defineix l'"ésser reflexiu", en termes de treball antropològic, en la necessitat que "els antropòlegs revelin sistemàtica i rigorosament la seva metodologia i la seva posició personal com a instruments en la generació de dades" (Ruby a Ardèvol 1995:162).
5. En aquest sentit, Erving Goffman considera que l'individu extern a la normalitat del grup no és impermeable a l'estigma i acaba per absorbir-lo. En la mateixa línia, Pierre Bourdieu, en

la seva conferència "Cultura i política", impartida a la Universitat de Grenoble el 29 d'abril de 1980, assegura que "la màgia social pot transformar les persones pel fet de dir-los que són diferents" <<http://www.suite101.net/content/el-estigma-y-el-estigmatizado-a4593#ixzz1C2ME1Kpk>>.

6. Segons la *Gran Enciclopèdia Catalana* ([www.grec.cat](http://www.grec.cat)), el terme ideologia duu implícit un procés de justificació d'una posició determinada. És precisament en aquesta accepció que usem el terme, com a sinònim d'intencionalitat o de pretensió vers alguna cosa determinada. És a dir, els joves usen el procés d'autorepresentació com un procés explicatiu de la seva pròpia situació.
7. Malauradament, el procés de recerca no va recollir l'opinió dels joves en relació amb els documentals que van gravar.

## Referències

- 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*, Mèxic: 1997, Editorial Nueva Imagen.
- BUXÓ, M. J. "Mirarse y agenciarse: espacios estéticos de la performance fotogràfica". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Tomo LIII (2), 1998, pàg. 175-189.
- CASTELLS, M. *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. Volumen II: El poder de la identidad*. Mèxic: Siglo XXI Editores, 2001.
- FEIXA, C.; ORLANDO, J.; SAURA, J. R. "Jóvenes latinos: convivencia y conflictos en Lleida". *Entrejóvenes*. 2010, pp. 32-33.
- FEIXA, C.; CANELLES, N. "De bandas latinas a asociaciones juveniles: la experiencia de Barcelona". *Educação*. Any XXX, núm. 1, 2007, pàg. 18-28.
- FLORES, C. Y. "La Antropología Visual: ¿Distancia o cercanía con el sujeto antropológico?". *Revista Nueva Antropología Autónoma de México*. 2007, pàg. 65-87.
- GINSBURG, F. "Indigenous Meida: Faustian Contract or Global Village?". *Cultural Anthropology*. Vol. 6. núm. 1, 1991, pàg. 92-112.

GOFFMAN, E. *Presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorroutu Ediciones, 1971.

HALL, S. (Ed.). *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. California: Sage, 2009.

MACDOUGALL, D. "¿De quién es la historia?". A: ARDÈVOL, E.; PÉREZ TOLÓN, L. (ed.). *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1995, pàg.401-422.

TAYLOR, CH. *Imaginarios sociales modernos*, Barcelona: Paidós Básica, 2006, pàg.125.

TERRADAS, I. "La contradicción entre la identidad vivida e identificación jurídico-política". *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*. Núm. 20, 1997, pàg. 63-79. ISSN 0211-5557