

Cine, etnicidad, migración y discurso de la representación

*Raciel D. Martínez Gómez**

Presentación

LA PELÍCULA *El jardín del edén* (1994), dirigida, escrita y editada por la mexicana María Novaro, es un espacio y tiempo recurrente para analizar el discurso filmico de la etnicidad (Barth, 1976; Del Valle, 1989; Dietz, 1999). Sin lugar a dudas, la cinta es uno de los reflejos de la situación social prevaleciente en el México de la transición. En este caso, *El jardín del edén* se inscribe en un contexto específico, la década de los noventa, traducida como un parteaguas sociopolítico que, por supuesto, impacta en la construcción de la diversidad (Castells, 2000). Inclusive, para ser más concretos, 1994 representó simbólicamente el acceso a la globalización, por decirlo con el argot informático predominante, aunque no se detalle con exactitud qué implica dicho paradigma (García Canclini, 1999; Mattelart, 1998) enfrentado a la circunstancia de un Estado-nación isomórfico y en plena reinención de su rectoría (Fukuyama, 1989; Giddens, 1999; Huntington, 1998; Ianni, 1995; Ohmae, 1991; Paz, 1983). Recordemos que 1994 fue el año en donde oficialmente México entra al Tratado de Libre Comercio (TLC) con sus vecinos países, potencias económicas indudablemente, como son Estados Unidos y Canadá. No obstante, esta anunciada apertura al mundo regionalizado o segmentado en bloques internacionales (Attali, 1995; Borja y Castells, 1997; Castells, 2000), tuvo como respuesta y/o reacción y/o resistencia la pronunciación insurgente de un movimiento indígena que protestaba por la paradoja de la noticia. Sí, independientemente del

* Profesor de la Universidad Veracruzana.

epifenómeno político y mediático de la coyuntura mexicana que se prolongó en cuando menos cuatro años, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) se levantó en armas en el estado de Chiapas, al sureste de la nación, para recordar —no exento de sorna— que acuerdos como el TLC se hallaban en una asimetría socioeconómica muy honda, sobre todo para las comunidades indígenas que, sin todavía adecuarse a la dinámica local, menos podrían insertarse en la dinámica internacional.

En este sentido, *El jardín del edén* es un filme que apuesta, en frase de la propia directora, por abordar una temática derivada en buena parte del estadio de cosas nacional inmerso en el TLC/ globalización, como sería la cultura fronteriza, tentativamente ubicada como escenario receptor de las tragedias comunales, regionales y hasta binacionales:

Fue el contacto con las chicanas, su cultura y la reflexión sobre lo que pasa a México del otro lado, lo que me conmovió. Lo que más me interesa en mi cine es hacer una reflexión sobre México, mucho más que la cuestión que siempre se menciona en mi trabajo [se refiere al género] [Novaro en Bustos, 1996].

Y es que, efectivamente, Novaro en sus largometrajes ha demostrado su proclividad al tópico de género que transversaliza su obra. A saber: *Lola* (1989), *Danzón* (1991) y *Sin dejar huella* (2000) son cintas en donde la mujer cumple un papel protagónico con sus consabidas constantes en el discurso novariano como serían la fractura de un sistema patriarcal y la búsqueda de la identidad femenina a través del viaje/fuga hacia el mar y el anclaje en la orilla como metáfora de situaciones epilogales. *Otoñal* (1993), un cortometraje intermedio, apelaría asimismo por estas tendencias.

Pero en *El jardín del edén*, además del planteamiento de las mujeres en su circunloquio en pos de la plenitud, se agregan asuntos también interesantes para el análisis del discurso de la construcción de la diversidad en los medios masivos de información (Castells, 2000; González, 1989 y 1994; Martín-Barbero, 1987, 1989 y 1997; Mattelart, 1997; Monsiváis, 2000; Shohat y Stam, 2000) como la ya citada cultura de la frontera y la suspensión, en todo caso, de la identidad en perpetua renovación estructurante de quienes deciden cruzar los límites nacionales con la intención de obtener una mejor forma de vida, como ocurre en la mayoría de los ejemplos. María, al respecto, señala quiénes componen este mosaico postidentitario:

En Tijuana pueden coincidir indígenas mixtecas que prácticamente no hablan español y tienen que aprender inglés; el clásico campesino que se va por hambre; una familia que llega por la reciente muerte del marido; una chicana de segunda generación que habla muy mal el español y que está metida en su propia fantasía de México; hasta un loco que va para ver las ballenas que pasan por ahí. Todos buscan algo, todos tienen una pérdida interna y buscan su paraíso [Novaro en Bustos, 1996].

Ante la posibilidad rizomática que muestra el objeto de estudio en cuestión, el presente análisis de la película *El jardín del edén* tiene entonces el propósito de plantear eventuales ejes teóricos e históricos para aproximarnos a la construcción y representación de la diversidad étnica en el contexto mexicano contemporáneo. Para ello he decidido dos momentos para dilucidar el trabajo. El primero es de carácter epistemológico, en donde, con base en Barth (1976), Del Valle (1989) y Dietz (1999), trazamos una analogía de los debates en torno a los desafíos que implica la etnicidad —cómo pensarla. De esa manera ubicaremos conceptualmente nuestro entorno analítico con el que sostendremos la hipótesis.¹ Creo que existe coincidencia con los postulados heurísticos de Dietz, pero sobre todo compartimos la explicitación epistémica de la postura poliédrica que tendría que asumir el científico social. Y en segundo término, por supuesto que, partiendo del filme de María Novaro, este ensayo intentará esbozar los fenómenos sociales que plantea *El jardín del edén* desde las ópticas de la historia cinematográfica y la sociología migratoria.

Etnicidad, Estado y cine

Cierto que la historia rural de México en los siglos XIX y XX se distinguió por una lucha entre el gran proyecto de Estado-nación con los filones y matices necesarios entre el periodo hacendario de Porfirio Díaz y la modificación

¹ Nuestro modelo analítico del cine demanda un ángulo multidimensional que opere dialécticamente con los cuatro binomios de Dietz. La ruta crítica, aún en proceso de gestación, contempla ocho marcos de referencia: 1) La película como proceso estético colectivo; 2) Currículum del director; 3) Memoria contextual particular; 4) Herencia del campo cinematográfico nacional; 5) Historia de la competencia del campo universal; 6) Discurso de la corriente; 7) Discurso del género; 8) y una Red contemporánea interdisciplinaria.

desigual de la tierra del periodo posrevolucionario, y los proyectos periféricos que en cada región irrumpen como rechazo a la uniformidad por parte de una sociedad autollamada nacional, como serían las expresiones contestatarias de Sonora, Yucatán y Chiapas.

Pero la tensión rural-urbana se extenderá en el siglo XXI, porque nuestra modernidad, en un país tan desigual en su geopolítica, no alcanzó los niveles homologizantes que se pretendieron desde el régimen populista de Lázaro Cárdenas (1934-1940) hasta el neoliberalismo de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) y cuyas consecuencias dispersivas se palpan con una inédita rebelión municipal (2000, 2001 y 2002) que exige cambios de poderes.

Más adelante veremos cómo las comunidades indígenas oaxaqueñas, que son las que aparecen intermitentemente en el discurso de Novaro, emigran por esta aguzada desigualdad moderna entre la ciudad y el campo. Los mixtecos lo mismo se van de sus lugares de origen porque los ciclos agrícolas no les favorecen, pero también porque no tienen los más elementales servicios públicos (INI, 1996).

Ahora bien, para fines de esta parte, lo trascendente es cómo imaginar esas comunidades que se reúnen en tránsito de cara a los epifenómenos de la globalización —la emigración no responde mecánicamente a ella, por cierto— y que ponen en entredicho los tradicionales discursos antropológico y sociológico y del Estado-nación. Para ello se tendría que disponer de modelos más elásticos.

Dietz (1999) propone un modelo heurístico en donde no se estanca la relación con disyuntivas de lo particular con lo general y/o macro; es decir, que las ondas de influencia estén en permanente conexión. Tanto el sujeto como la estructura (Giddens, 1995, en Dietz, 1999) están en relación dialéctica (Laclau, 1994; Touraine, 1995), ambos se reciclan las primeras líneas para trazar la identidad cultural. En este sentido el Análisis Crítico del Discurso (Van Dijk, 1999) que ocuparemos se inclina por que no se aísle el objeto de estudio de sus ejes sincrónicos y diacrónicos, tal y como Dietz lo recomienda al argumentar su modelo heurístico, que insta a rebasar los esquemas binarizantes y maximistas del todo o nada [absolutizantes, como diría Bourdieu (1991)].

Por esto observamos en buena lid la revisión de Dietz, porque invita de igual modo a transformar el paquidermo teórico —moverlo, de alguna forma— para intentar entender lo que ocurre con las sociedades posmodernas, donde

los grandes relatos (narraciones, postulados teóricos, nociones filosóficas) están en crisis de legitimidad (Baudrillard, 1983; Lyotard, 1979) y por consecuencia brotan discursos individualizadores que se secularizan de los deberes colectivos fundantes como comunidad, clase, religión, Estado (Lipovetsky, 1994).

Un primer desafío del autor es *desprimordializar* la etnicidad y, agregaríamos a tenor propio, al revés: *desetnificar* la primordialidad (cfr. Del Valle, 1989). Para ello, es justo dimensionar una categoría que las ciencias sociales no cruzan con demasiada frecuencia, se trata del Estado; y que, para el caso de la construcción de la etnicidad, es preciso ubicar contextual y abstractamente al Estado como el principal basamento que sostiene al territorio como herramienta de legitimación. Tenemos que reconocer que la etnicidad es un *constructo* reforzado por el Estado-nación (Bonfil Batalla, 1989; Del Valle, 1989) para sus afanes de uniformidad pero que, cuando entendemos su estructura, inclusive nos percatamos de que la etnicidad resulta ser un proyecto periférico que se niega a la inclusión estatal o que, si se incluye, lo hace con sus estrategias endógenas de sobrevivencia para así cohabitar la cultura íntima y las relaciones sociales que identifica Dietz (1999) como pareja en perpetuo imán operacional.

La misión primordializadora del Estado tiene como promotor de dicho proyecto a un “nacionalismo nacionalizante” (Brubaker 1996, en Dietz, 1999). En este punto la coincidencia del Estado-nación con la etnicidad es a nivel ideológico, legitimante de un ciclo interior que otorga potestad al primero para ejercer su paternalismo. La franja común Estado-nación y etnicidad, partiendo de esta similitud aparente, se detecta en la acción de “construir comunidades imaginadas con base en la biologización de diferencias culturales y a la invención de tradiciones históricas” (Dietz, 1999:6).

Y para edificar comunidades y tradiciones, las estrategias hegemónicas (Alonso, 1994; y Smith, 1996, en Dietz 1999) serían tres: 1) la territorialización o esencialización del espacio, es decir se imponen fronteras y separan grupos; 2) la sustancialización, que “reinterpreta las relaciones sociales de forma biologizante para conferirle a la emergente y aún endeble entidad nacional una apariencia inmutable” (Dietz, 1999:7); 3) y la temporalización, o la decisión unilateral de escoger una sola versión histórica, la primordialización de la historia. En este último rubro, se construye una época dorada (Smith, 1997 en Dietz, 1999), una memoria sagrada que los agentes históricos se

encargan en mitificar, y aquí cabe una digresión mediática que justifica el análisis del cine como un aparato hegemónico (Esteinou, 1983), de considerable volumen en las estrategias actuales del Estado-nación.

Cine, historia y primordialización

Esta digresión mediática exige la visibilización de los agentes históricos que operan y discurren la Historia. Los agentes históricos en la estrategia temporalizante tienen

ciertos tropos principales de la narrativa que modelan nuestra concepción de la historia; el discurso histórico suministra una estructura argumental para una serie de acontecimientos, de modo que su figuración como una historia determinada revele su naturaleza como proceso comprensible [White, 1978, en Shohat y Stam, 2002:117].

A lo largo de la historia, la conciencia colectiva ha sido erigida con diferentes medios. Anderson (1983, en Shohat y Stam, 2002) afirma que el capitalismo de imprenta posicionó en público el proyecto de un Estado-nación. La historia también ha encontrado por supuesto estrategias hegemónicas en la novela tal y como teorizó Georg Lukács (cfr. Brunori, 1980 y Eco, 1988). Al cine no lo podemos desvincular de estos procesos con intenciones uniformizantes en donde se genera la substancialización y primordialización de los grupos étnicos y/o del Estado-nación. La particularidad del cine (Arheim, 1980; Bettetini, 1977; Metz, 1972; Vilches, 1984) lo faculta para materializar el discurso con la historia (Bajtín, en Shohat y Stam, 2002). De esta manera, en esta especie de simbiosis estratégica se diluye en la ficción la intención hegemónica (Perceval, 1995) sin que se perciba la politización o el poder de su manifiesto y, al contrario, se anula cualquier sospecha con la primordialización y naturalización de los hechos históricos narrados con un verismo inmaculado.

El cine, y el resto de los medios masivos de información (MMI), contribuyen al levantamiento de imaginarios colectivos. Aunque las críticas facilistas han acreditado a los *mass media* un moderno poder de construcción

de imaginarios sin considerar propiamente la historia (en este caso, acumulativa a expensas de sus agentes transmisores) que está repleta de imágenes que van cincelandando, curiosamente, vía el relato, los imaginarios colectivos (Brunori, 1980) y cuyo origen se remonta a la novela.

Dentro de estas estrategias de substancialización, los medios masivos de información (MMI) reproducen y fomentan esas siluetas que legitiman, consensuan y resisten en el acto hegemónico (Van Dijk, 1999). Esta cosmogonía pontifica lo positivo y por omisión u otros dispositivos reafirma el rechazo de lo negativo, lo que es incómodo para el *debe ser*. Y que se podría resumir como que se *dualiza* el mundo; es decir, se *binariza* el pensamiento, como ya lo han debatido Deleuze (1994 y 1996) y Martín-Barbero (1987 y 1997). Sobre el anterior marco de imaginarios colectivos esculpidos en la ficción sobre una base binaria, en el cine mexicano podemos advertirlo en el tratamiento de la etnicidad con películas como las pintorescas *La india bonita* (Antonio Helú, 1938) y *Rosa de Xochimilco* (Carlos Véjar, 1938); en filmes apologeticos como *La noche de los mayas* (Chano Urueta, 1939); en la petulante y panfletaria totalidad de *Cascabel* (Raúl Araiza, 1976); o en las bucólicas cintas *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943), *La perla* (Fernández, 1945) y *Maclovía* (Fernández, 1948).

Pero tampoco habría que distanciar al imaginario de la racionalidad. Chartier (en Perceval, 1995), ha escrito que el conocimiento nunca se ha segmentado de la confección de un pasado imaginario (cfr. Aguilar Camín, Blanco, Florescano, González y Monsiváis en Pereyra, 1997), levantado década tras década y siglo tras siglo a través del biombo prejuicioso del historiador que, desde su óptica, refunda (primordializa) una realidad, es una construcción de relatos, de versiones, de ediciones de lo que podrían ser los hechos y que Akira Kurosawa con *Rashomon* y Quentin Tarantino con *Perros de reserva* inteligentemente han resumido el papel del narrador histórico como manipulador de la verdad).

De acuerdo con esta reflexión percevaliana, el historiador hereda poder, transmite la hegemonía y es que ninguna *época dorada* escapa a la lógica de mantener como guía ejemplarizante las efigies idealizadas que estimulan al *statu quo* y, a su vez, alimentan las reacciones viscerales frente a lo que estorba e impide alcanzar la cima. Todas las sociedades, dice Perceval, funcionan a través del imaginario colectivo, “un cosmos de representaciones que articula

las tres funciones necesarias para la continuidad de la comunidad: trabajo presente, reconstrucción del pasado y transmisión de enseñanzas a la siguiente generación” (Perceval 1995:23).

Este imaginario colectivo sólo es trascendente en cuanto y tanto el narrador lo transforma en su relato, ya validado, legitimado y acorde al estadio de cosas hegemónicas: poder, relaciones sociales y resistencias (Van Dijk, 1997).

Lo que hace el narrador histórico es subrayar las pautas socializadoras con las que una comunidad cultural (Castells, 2000) tendrá que atenerse, porque su palabra es autoritaria. Se trata de protohombres y excluidos para mantener el azoro y no quebrar la unidad biológicamente funcional, su monopolización del poder: “Son pilares básicos de la convivencia, elementos que sitúan las fronteras de la permisividad (*lo que se acepta*), de la barbarie (*lo que da asco*), del caos, por tanto, básicos a la hora de delinear el mapa de la civilización” (Perceval, 1995:21).

Perceval da ejemplos de cómo se implantan los imaginarios colectivos desde la Historia, como ocurrió con la decadencia romana *femenina* y con el *viril* estoicismo cristiano, en *libros clave*, novelas escondidas en la Historia, y que los MMI retoman y reproducen. Pero eso, ya es diferente a la construcción misma del imaginario desde y únicamente los MMI; es decir, que un colectivo está compuesto por un tiempo dominado por los comunicadores históricos y que ahora en los filmes se reconocen como la cúspide de la representación. Cada imagen, en consecuencia, llevaría un relato que lo fortalece en su aceptación o rechazo social en la trama dualizante de determinado imaginario colectivo.

Esencialización en el cine

Retornemos a las estrategias hegemónicas del Estado-nación y vehiculicémoslas con el caso mexicano. Si atendemos a la temporalización, tercera estrategia que funciona lo mismo para la conformación del Estado-nación y el constructo de la etnicidad, el cine mexicano tuvo su *época dorada* que los historiadores cinematográficos tildan de Época de Oro (Ayala Blanco, 1968, 1974 y 1986; García Riera, 1992-1997). Como sucedió en la URSS de principios del siglo XX (Baláz, 1978; Bazin, 1991; Eisenstein, 1959), el Estado utilizó al cine como un vehículo de cohesión ideológica al margen de su

intención alfabetizadora; cabe aclarar que en principio así se enuncia desde la esfera hegemónica, como se hizo lo propio con los cómics en la época de Mao Tse Tung en la China comunista (Nebiolo, Chesneaux y Eco, 1976). Si bien es cierto que no existen evidencias de que el Estado mexicano planeara desde una política cultural y, por ende, incluyera al cine como elemento de cohesión articuladora y de fomento del nacionalismo, sí se evidencia —con la impresionante producción de películas—, que la Época de Oro es un manifiesto discursivo de lo que ocurría en el Estado mexicano en su cúspide de imaginario colectivo nacional.

Al respecto, sostenemos la tesis de que a mayor auge del nacionalismo —con sus instituciones al tope de permeabilidad, credibilidad y control de los agentes históricos e informativos—, el marco de símbolos se cierra. Es decir, se circunscribe a la reproducción serial de los estereotipos y situaciones tipo que le convienen para reproducir su discurso hegemónico. Con este dominio icónico, el resto de expresiones periféricas o son sometidas a planos secundarios incluyéndolas en narrativas a modo del polo hegemónico, o se excluyen. La eventual posibilidad del surgimiento de símbolos, entonces, se reduce para preponderar y primordializar los símbolos que fortalecen el nacionalismo. Por ello es que aseguramos que a mayor auge nacionalista el marco de símbolos se constriñe a las adscripciones que le mitifican socialmente.

Y en la medida que el Estado se debilita el marco de símbolos se amplía. El ejemplo lo palpamos en la década de los noventa, cuando los Estado-nación pierden vigencia y legitimidad en sus sociedades. El encrispamiento de la debilidad simbólica lo causa la globalización, puesto que el mercado de símbolos periféricos fluye sin restricciones del Estado-nación y se dinamiza su difusión gracias a las nuevas tecnologías de la información (Cabero, 1997; Castro y Lluriá, 1998; Colom, 1997).

Aquí se observa lo trascendente que es el estudio del Estado-nación. El radio de acción estatal permea con efectividad cuando controla mayormente las manifestaciones artísticas, como el cine. El marco cerrado —cuando el nacionalismo está en la joroba de la ola de su poder legitimador—, respondería a una todavía más férrea substancialización de los mitos de una sociedad nacional. La paroxística de estos discursos se *concretan* en los estereotipos (Eco, 1968) y/o actores ídolos que se vierten en *eidolones* (Katz, Doria y Lima, 1980) a partir de las premisas estratégicas de la primordialización:

territorio, raza, etnia. La URSS, cuando tuvo muy alta su estima y accionar hegemónicos, concluyó en el cine las siluetas que se deseaban como la esencia de lo ruso: esa aspiración de *ciudadanizar* y *estandarizar* la diversidad cultural de las repúblicas mediante el exterminio —dejémoslo por ahora en simbólico—, de los marcadores y adscripciones endógenas de las etnias divididas en repúblicas.

En México la esencialización del ser mexicano tuvo variopinta reverberación con una supuesta estrategia múltiple o que, cuando menos, se articuló indirectamente desde distintos rubros artísticos. Los intentos filosóficos de Ramos (1934), Portilla (1966) y Paz (1950) por hallar el sino mexicano, el proyecto cósmico educativo de Vasconcelos, la música de Revueltas, el muralismo de Siquieros y Rivera o las películas de la Época de Oro, cumplieron con los ejes de un Estado-nación que urgía de homogeneizar a su reducto poblacional soportado en la síntesis de una fisiognomía (Eco, 1988). Esta evangelización estatal asentada en un régimen de economía atípicamente mixta, obedecía al axioma de difuminar o diluir la diversidad local, íntima, de las zonas mexicanas a favor de imágenes con valor unitario de lo que podríamos denominar el México imaginario (Bonfil, 1989). La invención de la tradición de una sociedad nacional, sí, biologizaba diferencias y construía por lo tanto *comunidades imaginadas* que eran estructuradas directamente con arquetipos; véase los casos de los actores del *star system* mexicano María Félix, Pedro Infante y Pedro Armendáriz (Ayala Blanco, 1968, 1974 y 1986; García y Aviña, 1997; García Riera, 1986).

En una Época de Oro del cine, como la mexicana, las representaciones de los grupos periféricos no tuvieron cabida, no así en el Estado actual, débil en su proyecto homogeneizante, en donde dichos grupos periféricos obligan al Estado a nuevas estrategias. Por lo que, si nos fijamos a una parte de la caracterización de esos grupos periféricos como grupos étnicos, entonces la ficción nacionalista y la realidad nacional entran en conflicto y se separan. Etnicidad y nacionalismo operan en el nivel ideológico para marcarse hacia dentro y contrastarse hacia fuera, pero en la estrategia primordializante del segundo excluye al primero que estalla en las coyunturas por necesidades simbólicas y materiales.

Esta noción de Estado-nación nos aproxima a la complejidad de la etnicidad en la etapa actual, impregnada de la incertidumbre que padecen

los estamentos del poder. Insistimos en que el modelo heurístico de Dietz (1999), propone una reinterpretación de la etnogénesis a la luz de las nuevas dinámicas socioeconómicas.

Cine mexicano y etnogénesis contemporánea

Estos nuevos procesos de etnogénesis se aprecian en el Nuevo Cine Mexicano (1988-2000), que ha procurado distanciarse de la primordialización de la Época de Oro, aunque se le ha reprochado por sus nuevas estrategias de hegemonización. Aun así, se detecta una desprimordializante vereda de producción de películas de época prehispánica inscritas en el género de la ficción como serían los estupendos ejercicios de cine negro/*thriller* de *Retorno a Aztlán* de Juan Mora Catlett (1990) o la pieza magistral de *Cabeza de Vaca* de Nicolás Echevarría (1990) que plantea la historia del conquistador conquistado por los indígenas, tal vez en la misma tesitura provocadora, por la desprimordialización, de *Soy el señor Johnson* de Bruce Beresford (1990) y *Las montañas de la Luna* de Bob Rafelson (1990), centrada en la vida del antropólogo descubridor del Río Nilo, entre otras cosas, Richard Francis Burton. Otra brecha interesante para estudiar la etnicidad en movimiento, la podemos vislumbrar en la desmitificación de la provincia en la obra de Carlos Carrera (*La mujer de Benjamín*, 1990; *Un embrujo*, 1998; y *El crimen del padre Amaro*, 2002). Un tercer campo de análisis del discurso rupturista del nuevo cine mexicano se refiere a los inmigrantes judíos como *Novia que te vea* de Guita Schyfter (1992) y rusos como *Sucesos distantes* de la propia Schyfter (1992) que podrían compararse con la construcción idealizante de la comunidad siriolibanesa en *El baisano Jalil* (1942) y *El barchante Neguib* (1945) y la comunidad española en *Los hijos de don Venancio* (1944) y *Los nietos de don Venancio* (1946). O, por supuesto, desde el discurso de género de María Novaro.

En este contexto, afirmo que en la película de *El jardín del edén*, la etnicidad se liga de inmediato a la hibridación cultural que sostiene García Canclini (1990, 1995 y 1999).

La apuesta de concepción menos idealizante, centrada en la comunidad, se separa incluso de discursos que asumieron la modernidad como la ruptura de la primordialización. La modernidad empezó a jugar un papel dramático

en la ficción del cine mexicano, que colocó a la ciudad como la parte negativa que despoja al migrante rural de su aboriginalidad (Barth, 1976). De ahí que nacieran discursos alarmistas del cine del migrante como *Victorino (las calles no siembran)* de Gustavo Alatraste (1973), *Tiempo de lobos* de Alberto Isaac (1981), *La casa del sur* de Sergio Olhovich (1974) que trata la deportación del indígena norteno de finales del siglo XIX o como la saga de Roberto G. Rivera de *El miluso I y II* (1982 y 1983), en donde el campesino era maltratado en extremo con un malfario sempiterno que lo orillaba a la lumpenización. Tomemos en cuenta que el Estado-nación, en la década de los setenta, fue específicamente cuestionado por sus actitudes verticalistas para reprimir los movimientos estudiantiles de 1968 y 1971. El Estado cooptó a los intelectuales y militantes más activos y fue el periodo del presidente Luis Echeverría (1970-1976) el que fomentó un cine que expresaba el tiempo contestatario al que se debía.

Hasta la comedia, un género quizás hasta cierto grado inocuo, sobre todo si la comparamos con dicho género de la Época de Oro, se transformó en una ruptura con su pasado idílico —bucólico, decíamos al respecto de Emilio Fernández—, pero sin abandonar la premisa primordializante que se quejaba de los procesos desiguales de la economía que generaban todavía más asimetrías sociales. Así, *La presidenta municipal* de Fernando Cortés (1974), *Me caí de la nube* de Arturo Martínez (1974), *México México ra-ra-rá* de Alatraste (1975) y la misma *Noche de carnaval* de Mario Hernández (1981), se cargaban de un solo lado de las relaciones sociales étnicas en las urbes con la disolución de marcadores en contextos ajenos a la inercia del territorio. Es decir, esa cultura íntima, plena de marcadores en la mayoría del discurso setentero del cine representaba una derrota de la primordialización al relacionarse con la jerarquía hegemónica en ciudades con mínimos chances de establecer redes sociales.

Pocos fueron los intentos por apelar a la hibridación y/o a la desencialización de la etnicidad. Un ejemplo pionero fue *María Sabina, mujer espíritu* del documentalista Nicolás Echevarría (1979), en donde sin otorgar concesiones retrató a una comunidad alucinógena —los hongos de María, refiero—, evitando el tamiz etnificante y, es más, conciliando la posturas *emic* y *etic* con fortuna dialéctica. Un antecedente filmico que discutiría en su interior sintáctico el modelo de Dietz es *Tarahumara* de Luis Alcoriza (1965), que trata el dilema del antropólogo enviado por el

Instituto Nacional Indigenista (INI) a la sierra de Chihuahua y se traslapa su rol mediatizador con la resistencia de la comunidad; la ficción de Alcoriza se desentiende del cine etnográfico y documental de Robert J. Flaherty (*Nanook, el esquimal*, 1922), no obstante es de los trabajos cinematográficos más equilibrados en relación con la dimensión heurística que se demanda aquí y que, para el caso de mis referentes teóricos, sería el panorama político propicio para el reclamo posterior del México profundo (Bonfil, 1989).

En cambio, los ochenta, nada más rozaron el problema de los migrantes con un sesgo de nota roja pero sin, cuando menos, la mirada primordializante y apocalíptica de los setenta. Los historiadores del cine mexicano explican el epifenómeno como una postura más apática, inclusive más acrítica, por parte de los filmes ochenteros, porque el Estado se repliega en los apoyos a la industria cinematográfica. El grupo de directores que fue cobijado con profusidad en el echeverriato son de alguna manera olvidados por los sexenios de los presidentes José López Portillo (1976-1982) y Miguel de la Madrid (1982-1988), que se dedicó a producir películas de ínfima calidad derivadas de las comedias cabaretil o de tianguis, o de la acción violenta. De tal forma, filmes como *Frontera brava* de Roberto Rodríguez (1979), *Las bracerías* de Durán (1980), *La ilegal* de Arturo Ripstein (1979), *Pistoleros famosos I y II* (1980 y 1981) o la saga de *Camelia la texana* (1977, 1979, 1979) abordaron la frontera a través de métodos escapistas en donde no se alcanzaba a percibir el rol de la etnicidad en un proceso migratorio que no ha cejado desde la mitad del siglo XX en México.

Cabe distinguir que esas estrategias primordializantes son una construcción en imágenes, por ello posiblemente la extrapolación de la heurística de marras para el caso del cine sea todavía precipitada. Sólo que alcanzo a notar que el montaje de los procesos de representación de la etnicidad en la ficción se han modificado. En la crítica cinematográfica ha prevalecido una inútil exigencia verista: cuando un grupo étnico es captado en una película bajo un biombo exclusivamente negativo, no podría inferirse ni que así es su realidad —sino, sólo, una representación—, ni que así es todo el grupo étnico. Existe una lectura ideológica, unívoca, que retoma a la parte por el todo y que caracteriza a la sociedad de masas elíptica y con descargas energéticas que sitúan al espectador en una comunión emocional (Stam, Burgoyne y Fitterman Lewis, 1999) al margen de una lectura y evaluación crítica contextualizante.

Ahora bien, el reclamo verista no encontraría solución si ese grupo étnico en vez de ser tratado *negativamente*, nada más se revierte y se le trate *positivamente*. Desenmascarar un estereotipo con la imposición de un “realismo progresista” (Shohat y Stam, 2000) para contrarrestar los discursos patriarcales y colonialistas corre el riesgo de, asimismo, estereotipar la etnicidad y volver al bucolismo de una Época de Oro.

El jardín del edén en este sentido intenta “dejar al desnudo la red de causalidades” (Brecht en Shohat y Stam, 2000) y decide además ubicar su trama no en el epicentro del drama como sería *Victorino* o *El miluso*, ni en la estética *shocking* folclorizante de *Me caí de la nube* y *México México ra-ra-rá*, sino plantea un reposo distanciado de esos instantes episódicos que nublan la vista para los procesos de construcción icónica de la etnicidad.

También aquí cabría acentuar el montaje de los grupos étnicos de *El jardín del edén*. Y es que, si bien es que el discurso de Novaro no coloca en una posición contrahegemónica a sus grupos étnicos locales, las apariciones huera de los estadounidenses y de la artista chicana, literalmente insubstanciales, de confusas identidades, fortifica a los mexicanos, por lo que se podría tildar a la película de algunos rasgos de “realismo progresista”.

Veamos cómo la etnogénesis proviene de un reificar estructuralizante.

El espejo del realismo progresista

La cosificación del mundo, la reificación, garantiza la continuidad de la trama social con sus actividades y conexiones (Giddens, 1995; en Dietz, 1999:8). Los procesos de rutina permiten la objetivización y subjetivización de los grupos, y genera el cánón distintivo de Bourdieu (1991), el *hábitus cultural*, que marca las sendas del actor social y facilita los “emblemas de contraste frente a otros” (Dietz, 1999:8) y que en *El jardín del edén* es, a final de cuentas, una patética comparación de una identidad mexicana con pasado sólido y marcas incólumes con una identidad estadounidense debatida en el presente y sin raíces aparentes —no se observan las marcas—, y con una chicana de segunda generación que ignora las fronteras de adscripción (a falta de territorio, no hay primordialización) porque no las practica, así como tampoco encaja en la cultura estadounidense.

Esta conceptualización y representación de los procesos de etnogénesis, licencia para repensar la etnicidad más allá de las estrategias tradicionales de la hegemonía, cultivadas en la imagología popular sea en la televisión o el cine. Es cierto que la primordialización biologizante prevalece como marcador étnico, pero tanto la territorialización como la temporalización ya no funcionan como anteriormente —si es que funcionaron dichos teoremas. Hoy en día, el tránsito es cada más intenso entre las comunidades de origen y de destino (Massey, Alarcón, Durand y González, 1991). La migración es un epifenómeno que se motiva entre las añejas y sistémicas diferencias socioeconómicas, sin embargo recrudece a la entrada de la globalización, porque con ésta se propicia mayor tecnología informativa y de comunicaciones lo que impulsa ese flujo de desplazados y la alternativa de asentarse y crear cultura híbrida —aunque la hibridación no necesariamente surge por el contacto y/o el tránsito, porque las tecnologías permiten un intercambio virtual. Además, como en el caso mexicano, la emigración a los Estados Unidos no llena completamente la agenda migratoria, sino que el abanico se extiende con las migraciones de estados pobres del interior a estados ricos del interior y/o con la migración del campo a la ciudad.

Los mixtecos de *El jardín del edén* son los que prefieren últimamente las ciudades nortañas como Ensenada, Tijuana, La Paz, Culiacán y Novolato (INI, 1996). Mientras que los zapotecos y triquis, también grupos oaxaqueños, les atrae Ensenada (*op. cit.*). De ahí, el salto a los Estados Unidos de los oaxaqueños es hacia California, Oregon, Los Angeles, Florida, Washington y San Diego (*op. cit.*). De acuerdo a las cifras de los giros postales de la Comisión de Planeación de Desarrollo de 1991 (www.ciesas.edu.mx), la región mixteca es la que recibe más dinero, con un total anual de cinco mil 441 millones de pesos que, se infiere, en su mayoría proviene de los Estados Unidos: “Producto de esta fluida migración a Estados Unidos ha sido la constitución, en 1991, del Frente Binacional Mixteco-Zapoteco, que ha buscado el apoyo del gobierno mexicano y de las agencias internacionales para demandar el respeto a sus derechos humanos y laborales” (www.ciesas.edu.mx).

El éxodo rural continúa, y así sea por el fracaso de la Reforma Agraria, así sea por la pauperización de los servicios públicos como ocurre con la etnia mixteca de *El jardín del edén*, así sea por los tiempos muertos en el ciclo agrícola temporal, el caso es que la emigración sigue en diversos

sentidos. El origen se detecta en los cambios socioeconómicos del siglo XIX que empobreció brutalmente al campesino y hoy día se constituye en una cultura de la sobrevivencia con el establecimiento de redes sociales (Massey, Alarcón, Durand y González, 1991).

Por ello es que la etnogénesis de Dietz, quien revisa a la etnicidad desde la antropología enriquecida con la sociología, sea un instrumento relevante —desde su justificación epistemológica—, para advertir la etnicidad, los nuevos marcadores y las novísimas identidades que surgen del perpetuamiento de la rutina y normativización de lo precario (Laclau, 1994).

En la película de *El jardín del edén* mencionamos que la etnicidad está desterritorializada y aun así conserva sus emblemas contrastivos. Una pista fundamental es la que nos ofrecen Jane (Renée Coleman), la iniciática escritora estadounidense que se refugia en Tijuana y Liz (Rosario Sagrav), la pintora chicana de segunda generación. En el caso de Jane cunde en ella un ángulo arrobado por el hieratismo simbólico de las imágenes, como ocurrióle a Eisenstein en su megaproyecto de filmar *¡Viva México!* (Eisenstein, 1979; Seton, 1986).

Lo mismo queda obnubilada por la desvergüenza juchiteca que por el ensamble entre la naturaleza animal y una mujer tabasqueña que trae en su espalda una colección de pájaros en sus respectivas jaulas. Jane está en ese proceso de definición desterritorializada y para ello el despojo de su cultura de origen le permite abrazar en el otro la carencia idealizada. Da la sensación de ser esas venganzas culturales de escritores como Henry Miller en *Henry and June* (Philip Kaufman, 1990), Marguerite Duras en *El amante* (Jean-Jacques Annaud, 1991) o Paul Bowles en *El cielo protector* (Bernardo Bertolucci, 1990) aunque por supuesto, sin la profundización existencialista de los mencionados.

Ella lo que intenta es acercarse, mínimamente, a la parábola de paraíso. Al lado de *El paraíso perdido* de Milton, las notas de la aprendiz apuntan hacia la plenitud que percibe de un mundo indígena que se propone trastocante de su realidad convencional (Monsiváis, 1996; Poniatowska, 1994). Cuando observa al grupo de mujeres mixtecas, oaxaqueñas, a través de una fotografía exotizante —acaso *kistch*—, de María Novaro en la cocina o a través de la foto fija de Graciela Iturbide que resalta rasgos mitificados, Jane exhibe su impresionismo extranjero turistificante.

En este sentido, Novaro podría justificar esa fotografía exotista, alegando que la narración asume el punto de vista de Jane. En efecto, podría ser que

por ello la velocidad es mucha más lenta a modo de plasmar un hábito cuando suponemos que Jane observa lo mismo la cocina en el marco de un monolingüismo dulce (Poniatowska, 1994) que a la pajarera. Independientemente de la mirada tierna hacia el salvaje o esbirros lésbicos presentados de forma tibia, el punto de vista de Liz permite la discusión del proceso primordializante. Liz, al observar la foto intitulada *Nuestra señora de las iguanas* (1979), tomada en Juchitán por Graciela Iturbide, se pregunta:

—¿Por qué abandonan el paraíso?

Y, todavía más, la chicana le espeta al sombrero de dragoncitos que son el nagual:

—Quisiera arrancar esas iguanas de mi cabeza.

La búsqueda identitaria

Por un lado, la mirada impresionista de la escritora está más o menos justificada porque Jane es una artista desubicada que no concluye su trabajo y que ve en el otro una parte de su ausencia. No es la ciudadana Jane un personaje paradigmático de Estados Unidos, no es un todo, es una parte. Es una especie de complementariedad turística, exotizada, el caso es que la primera imagen —por eso es impresionista—, es la del deseo catártico de lo bello, el *kistch* (Eco, 1968): el paraíso abandonado desde el efecto sentimental. La mirada en sí es discutible, en el sentido de tejer relaciones con base en estereotipos y, por supuesto, esencializa la alteridad mexicana frente al estadounidense, sin embargo para efectos del ensayo nos limitamos a la representación del objeto/sujeto sobre el cual reposa esa mirada que, seguramente, continuaremos aproximándonos en su análisis.

En segunda instancia, el cuestionamiento y la confesión de Liz son la expresión más llana de la búsqueda identitaria frente a una invención marcadora que es el trasfondo de la esencialización.

Ese paraíso al que aluden Jane y Liz, las mixtecas, se traslada tal cual, como en las fotografías de Iturbide, a Tijuana. De Oaxaca a Tijuana, es

decir, se desterritorializa la zona primordializada y precisamente su carácter primordializante, aunque la nostalgia de la segunda insinúa su ubicuo poder primordializador.

Para entender a estas culturas en movimiento, la etnogénesis hibridizante faculta para entender la dinámica de la adaptación y reapropiación. La rutina conlleva marcadores que se diferencian de los otros —con sus eventuales rutinas—, pero que se relacionan socialmente en ese mundo de la alteridad. Las mixtecas quieren aprender inglés —o, lo necesitan—, y la estadounidense asombrada con el estatus simbólico de la mujer mixteca mágica, libre y original (Monsiváis, 1996; Poniatowska, 1994), le ofrece trabajo de empleada doméstica con una familia de *gringos* adinerados. Las mixtecas en tránsito están relacionándose: el aprendizaje de una herramienta para sentar reales y la búsqueda de subsistencia.

Pero habría que insistir que las mixtecas continúan con sus marcas, como en el orondo vestido, sobre todo. El atuendo tiene plenamente etnificado al grupo frente a los estadounidenses Jane y su hermano y la chicana Liz, que se encuentran en estancados dilemas existenciales. Novaro establece la diferencia entre una etnia homogénea en un plano positivo de reacomodo, de hibridación —son meseras, trabajan alegremente—, en tanto que la pareja de estadounidenses es plasmada por Novaro sin marcadores claros, ni siquiera en el atuendo.

La comunidad mixteca entonces aparece con esas diferencias infinitesimales que se vuelven absolutas (Bourdieu en Dietz, 1999), y más en el cine que amplifica esas distinciones para elevarlas a definitorias. El recurso identitario de las oaxaqueñas sobrevive a ese desarraigo físico de su origen a un destino altamente contrastado: de una comuna a una ciudad, en donde el lugar común, como aquel usado en *El miluso*, mecanizaba la pérdida identitaria con el sólo traslado —el sujeto, diluido en la sociedad y encontrado en la comunidad—, mientras que en *El jardín del edén*, el sujeto puede defenderse ante la inclemencia urbana.

Entonces, ¿por qué sobrevive esa marca identitaria cuando un grupo y/o comunidad emigra y se asienta en condiciones asimétricas? ¿Por qué en un paraíso, si así *se ve*, se tiene la decisión de autoexpulsarse? ¿Por qué un edén pudiera ser un infierno?

El problema básico, volvemos a la estrategias planteadas en Dietz, era la esclerosis *construida* en las estrategias hegemónicas de la identificación en el marco del Estado-nación. La primordialización y la territorialización substancializaron a los grupos (*lo que ve* Jane como edén), pero no permitieron reconocer sus aspiraciones legítimas de relaciones sociales: tanto posibilidad de cambio como de hibridación.

La dialéctica etnificante

Tenemos una primera conclusión. La etnicidad está reconocida y representada sólo en sus marcadores mitificados y algunos de los antropólogos se solazan envueltos en la primordialización confundiendo las dimensiones *etic* y *emic*. Los estudios antropológicos se imbuen de aboriginalidad y alteridad y demonizan su punto de arranque y no así su punto de llegada que les permite acentuar sus constructos sobre el *debe ser* social a partir de la idealización de un “realismo progresivo”. Así opera la mirada de Jane: primordializada, mitifica a las mixtecas, con las que se conforma con el reconocimiento exótico de sus marcadores étnicos. En esto, el cine —como cualquier otro medio audiovisual— contribuye para primordializar a los grupos.

Sí, una fotografía fija puede tener igual fuerza que un discurso audiovisual —finalmente, la imagen sicaria es su base—, como de hecho ocurre con la obra de Graciela Iturbide que empapa la mirada estadounidense de estética etnificante. Pero en el discurso filmico, cuando menos en el que nos atañe de María Novaro, estos marcadores étnicos esencializados son el pretexto para observar el *juego de miradas* de una alteridad deseosa —emergente— en busca de identidad, como sería esta escritora de clase media sin objeto de inspiración y sobre todo Liz, esa chicana de segunda generación angustiada desde la pérdida de la lengua.

El modelo heurístico de Dietz, desafía teóricamente el *congelamiento* de la mirada antropológica —como la de Jane—, con nuevos ejes teóricos, más bien su combinatoria, y así comprender los movimientos sociales indígenas en la etapa contemporánea como la migración mexicana entre entidades y Estados Unidos.

Los *marcadores* no son entes inmutables. El proceso de homologación de contraste frente al otro pasa por una dialéctica de adscripciones: lo interno (cultura íntima) y externo (relaciones sociales) se sintetizan en la hibridación. Por lo tanto, se justifica, *el movimiento* de la etnicidad, y no solamente físico (como sería el traslado del mixteco oaxaqueño a Tijuana), sino también su transformación conceptual. En un estadio de cosas de nuevas relaciones, se *etnifica* la práctica cultural —el aprender inglés de las mixtecas—, así, los *marcadores* incluyen lo práctico, lo estabilizan y lo normativizan: el nivel *etic* y el nivel *emic*, el nivel diacrónico y el nivel sincrónico. Las estructuras, son *estructurantes* (Bourdieu, 1991) y permiten a los procesos de etnicidad, primordializar y desprimordializar de acuerdo a los contrastes que deriven de la praxis cultural.

Esto que ocurre en *El jardín del edén* no es ninguna albricias, García Canclini ya había advertido la dinámica dialectual de nuestra etnicidad latinoamericana:

En las sociedades latinoamericanas este tipo de hegemonía logra realizarse en forma parcial, pues la diversidad de capitales culturales, especialmente en naciones multiétnicas, vuelve imposible subordinar enteramente los distintos grupos a un mercado simbólico común [García Canclini, 1998:61, en Dietz, 1999:13].

El modelo heurístico propone estudiar estos fenómenos no como objetos primordiales ni primordializados (la mirada de Jane), sino como *procesos de primordialización* (Vargas Uribe 1992, en Dietz, 1999: 15), contrastando dialécticamente cuatro binomios que tanto estandarizan el pensamiento: sincronía y diacronía, comunidad y región, actor y estructura y *etic* y *emic*, y es que la sola condena de lo exógeno no garantiza saber qué pasa con esta reformulación de capitales simbólicos en un mercado de sentidos de la globalización que implica una dialéctica etnificación de las prácticas.

Bibliografía

- Arheim, Rudolf (1980), *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*, Alianza, Madrid.
- Attali, Jacques (1995), *Milenio*, Seix Barral, México.

- Ayala Blanco, Jorge (1968), *La aventura del cine mexicano*, Era, México.
- (1974), *La búsqueda del cine mexicano*, Era, México.
- (1986), *La condición del cine mexicano*, Posada, México.
- (1991), *La disolución del cine mexicano*, Grijalbo, México.
- (1994), *La eficacia del cine mexicano*, Grijalbo, México.
- (2001), *La fugacidad del cine mexicano*, Grijalbo, México.
- Baláz, Béla (1978), *El film. Génesis y esencia de un arte nuevo*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Barth, Fredrik (1976), *Los grupos étnicos y sus fronteras: la organización social de las diferencias sociales*, FCE, México.
- Baudrillard, Jean (1983), *Simulacros*, Anagrama, Barcelona.
- Bazin, André (1991), *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid.
- Bettetini, Gianfranco (1977), *Producción significativa y puesta en escena*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Bonfil Batalla, Guillermo (1989), *México profundo. Una civilización negada*, Grijalbo, México.
- Borja, Jordi y Castells, Manuel (1997), *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*, Taurus, Madrid.
- Bourdieu, Pierre (1991), *El sentido práctico*, Taurus, Madrid.
- Brunori, Vittorio (1980), *Sueños y mitos de la literatura de masas*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Bustos (1996), *María Novaro, un clavado en la frontera. México*, DICINE, número 65, pp. 24-25.
- Cabero Almenara, Julio (1997), “Nuevas tecnologías, comunicación y educación”, en *Conceptualizaciones de tecnología educativa*, ILCE, México.
- Castells, Manuel (2000), *La era de la información. Economía, sociedad y cultura (vol. 2 El poder de la identidad)*, Alianza, Madrid.
- Castro y Lluria, Rafael (1998), *Comunicación y nuevas tecnologías en educación*, ILCE, México.
- Colom Cañellas, Antonio J. (1997), “Tecnología, educación y conocimiento virtual”, en *Conceptualizaciones de tecnología educativa*, ILCE, México.
- Coria, José Felipe y Gustavo García (1997), *Nuevo cine mexicano*, Clio, México.
- Deleuze, Gilles (1994), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona.
- (1996), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona.
- Del Valle, Susana (1989), *La diversidad prohibida. Resistencia étnica y poder de Estado*, Colmex, México.
- Derrida, Jacques (1978), *De la gramatología*, Siglo XXI, México.

- Dietz, Gunther (1999), "Etnicidad y cultura en movimiento: desafíos teóricos para el estudio de los movimientos étnicos", revista *Nueva Antropología*, México, pp. 81-107.
- Eco, Umberto (1968), *Apocalípticos e integrados a la cultura de masas*, Lumen, Barcelona.
- (1983), *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Lumen, Barcelona.
- (1988), *De los espejos y otros ensayos*, Lumen, Barcelona.
- Eisenstein, Sergei M. (1959), *Teoría y técnica cinematográfica*, Rialp, Madrid.
- (1979), *¡Que viva México!*, Era, México.
- Esteinou Madrid, Javier (1983), *Los medios de comunicación y la construcción de la hegemonía*, Nueva Imagen, México.
- Fukuyama, Francis (1989), *The end of history. EU, The national interest*, (versión castellana: (1992), *El fin de la historia y el último hombre*, Planeta, México).
- Galindo Cáceres, Jesús (1985), "Vivir y sentir la telenovela", en *Chasqui*.
- (1994), "Comunicación y configuración", en *Medios y mediaciones*, El Colegio de Michoacán/ITESO, México.
- García, Gustavo y Rafael Aviña (1997), *Epoca de Oro del cine mexicano*, Clío, México.
- (1986), *La década perdida*, UAM-Azcapotzalco, México.
- y José Felipe Coria (1997), *Nuevo cine mexicano*, Clío, México.
- García Canclini, Néstor *et al.* (1987), *Políticas culturales en América Latina*, Grijalbo, México.
- (1990), *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Conaculta, México.
- (1995), *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*, Grijalbo, México.
- (1999), *La globalización imaginada*, Paidós, México.
- García Castaño, Granados Martínez y Pulido Moyano, "Reflexiones en diversos ámbitos de construcción de la diferencia", en *Lecturas para educación intercultural*, Trotta, Madrid.
- García Riera, Emilio (1998), *Breve historia del cine mexicano, primer siglo: 1987-1997*, Ediciones Mapa, México.
- y Fernando Macotela (1984), *La guía del cine mexicano: De la pantalla grande a la televisión*, Patria, México.
- (1986), *Historia del cine mexicano*, SEP, México.
- (1992-1997), *Historia documental del cine mexicano*, Universidad de Guadalajara/Imcine/SEC de Jalisco/Conaculta, México.
- Gellner, Ernest (1988), *Naciones y nacionalismo*, Conaculta/Alianza, México.

- Giddens, Anthony (1999), *La tercera vía: la renovación de la socialdemocracia*, Taurus, Madrid.
- González, Jorge A. (1989), “Los sistemas de comunicación social. Ideas sueltas para ponerle un cascabel al gato”, en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Universidad de Colima, México.
- (1994), “Frentes culturales: culturas, mapas, poderes y luchas”, en *Medios y mediaciones*, El Colegio de Michoacán/ITESO, México.
- González y González, Luis (1989), *Todo es historia*, Cal y Arena, México.
- Gramsci, Antonio (1980), *Cuadernos de la cárcel*, ERA, México.
- Granados Martínez, Antolín (2001), “La construcción de la realidad de la inmigración: el inmigrante extranjero en la prensa de Andalucía”, en VV.AA.: *Jornades per a la integració, la convivència i la ciutadania*, Ajuntament de Terrasa, Terrasa, pp. 135-168.
- Huntington, Samuel P. (1998), *El choque de las civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*, Paidós, México.
- Ianni, Octavio (1995), *Teorías da globaliacao*, Civilização Brasileira, Río de Janeiro.
- Instituto Nacional Indigenista (1996), *La migración indígena en México*, INI, México.
- Jameson, Frederic (1995), *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Paidós, Barcelona.
- Katz, Doria y Lima (1980), *Diccionario básico de la comunicación*, Nueva Imagen, México.
- Laclau, E. et al. (1994), “Fragmentación cultural y nuevas identidades”, *Sociedad*, núm. 4, Buenos Aires.
- Lipovetsky, Gilles (1994), *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*, Anagrama, Barcelona.
- Liotard, Jean Francois (1990), *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona.
- Marton-Barbero, Jesús (1987), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Gustavo Gili, México.
- (1989), *Proceso de comunicación y matrices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista*, Felefac/Gustavo Gili, México.
- (1997), “Descentramiento cultural y palimpsestos de identidad”, en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Universidad de Colima, México.
- Massey, Alarcón, Durand y González (1991), *Los ausentes. El proceso social de la migración internacional en el occidente de México*, Conaculta/Alianza, México.
- Mattelart, Armand y Michele Mattelart (1997), *Historias de las teorías de la comunicación*, Paidós, Barcelona.
- Metz, Christian (1972), *Cine y lenguaje*, Planeta, Barcelona.

- Monsiváis, Carlos (1995), *Los rituales del caos*, Era, México.
- (1996), “La forma y la memoria. Fotografías de Graciela Iturbide”, *La Jornada*, suplemento *La Jornada Semanal*, México, 3 de noviembre.
- (2000), *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Anagrama, Barcelona.
- Nebiolo, G., J. Chesneaux y Umberto Eco (1976), *Los comics de Mao*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Novaro, María y Beatriz Novaro (1994), *Danzón*, El Milagro/Imcine, México.
- Ohmae, Kenichi, (1991), *Mundo sem fronteiras*, San Pablo, Makron Books.
- Paz, Octavio (1950), *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México.
- (1983), *Tiempo nublado*, Seix Barral, México.
- Perceval, J. M. (1995), *Nacionalismos, xenofobia y racismo en la comunicación. Una perspectiva histórica*, Paidós, Barcelona.
- Pereyra, Carlos *et al.* (1997), *Historia ¿para qué?*, Siglo XXI, México.
- Poniatowska, Elena 1994. *Luz y luna, las lunitas*, Era, México.
- Portilla, Jorge (1966), *Fenomenología del relajo*, Era, México.
- Ramos, Samuel (1934), *El perfil del hombre y la cultura en México*, FCE, Lecturas Mexicanas, México.
- Seton, Marie (1986), *Sergei M. Eisenstein. Una biografía*, FCE, México.
- Shohat, Ella y Robert Stam (2002), *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Paidós, Barcelona.
- Stam, Burgoyne y Lewis Fitterman (1999), *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Paidós, Barcelona.
- Touraine, Alan (1995), “¿Qué es una sociedad multicultural?”, en *Claves de razón práctica*.
- Van Dijk, Teun A. (1997), *Racismo y análisis crítico de los medios*, Gedisa, Barcelona.
- (1999), *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*, Gedisa, Barcelona.
- (2000), *El discurso como estructura y proceso*, Gedisa, Barcelona.
- (2000), *El discurso como interacción social*, Gedisa, Barcelona.
- Vilches, Lorenzo (1984), *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*, Paidós, Barcelona.