

La Perspectiva de la Auto-representación.

Jeroen van der Zalm¹

Un encuadre postcolonial

Varios investigadores dentro de los campos de la Antropología y los Estudios Culturales han cuestionado si el concepto de la representación es adecuado para proporcionarnos conocimiento. Han considerado la representación como el proceso de formular en signos visuales y escritos el conocimiento individual y/o colectivo del mundo que nos rodea. Su posición los acerca a una buena compañía. Platón ya planteó que la representación humana nunca podía ser más que una reflexión inferior de la realidad divina. Entretanto los medios audiovisuales han cambiado de una manera irónica esta reflexión: la ilusión se ha transformado en realidad y la realidad se ha vuelto en la representación de la imagen. Además, en la caverna oscura de los medios audiovisuales cada formulación está distorsionada por el 'lente' cultural y social del realizador. Así su propia realidad determina con fuerza la interpretación de todas las culturas, gentes y costumbres, y hace que formulemos todo conocimiento de una manera concéntrica.

En realidad yo no creo que la ilusión ha tomado el lugar de la realidad por completo. Es verdad que lo visual ya influye profundamente en la vida moderna y es así que en ciertos casos nos dejamos dirigir en nuestras nociones y decisiones por las imágenes. Por otro lado, siguen siendo mecanismos de política y de ideología que manipulan la representación visual para poder dominar la complejidad del mundo que nos rodea.

La representación colonial, que era intensamente afectada por la política occidental de expansión y dominación económica y cultural, puede contar por el ejemplo más fuerte. Su simplificación visual redujo todas las representaciones culturales en 'clichés'. Michel Foucault (1977, 1980) nos hizo observar que también dentro de la metrópolis 'Europa' existieron innumerables mecanismos por los cuales las estructuras de poder pudieron penetrar en cada aspecto de las vidas cotidianas. Lo visual resultó ser un mecanismo fuerte para ejecutar poder y así dominar al 'otro'; su famoso ejemplo del 'panopticismo'. Aunque encontramos dificultades temporales y teóricas cuando definimos términos como objeto, sujeto, centro, colonial y postcolonial, podemos comprobar que en general este tipo de representaciones era incluyente y excluyente al mismo tiempo, manipulado, binario, fuertemente racista, y enredado con una simbiosis de conocimiento y poder.

Mucho esfuerzo ha sido puesto en 'descentralizar' académicamente esta manera concéntrica de formular conocimiento. Al analizar las distintas reacciones culturales se explicó que las expresiones culturales de los 'sometidos' no eran tan dóciles y pasivas. Por lo general las respuestas de los 'sometidos' a estos procesos de 'essentialización' eran heterogéneas, complejas y muchas veces bastante ingeniosas. Procesos como el de 'transculturización' muestran la fuerza con la que las sociedades postcoloniales consiguen representar sus propias identidades culturales. Estos procesos acontecieron, y todavía acontecen, fuera del ámbito de la academia: en la sociedad, en los medios de comunicación, en 'arte highbrow' y 'arte lowbrow'.

Los progresos enormes en la comunicación durante el siglo XX han influenciado nuestro sistema visual. A través del desarrollo tecnológico de redes mediales, los elementos 'tiempo' y 'espacio'

¹Jeroen van der Zalm. MA (Masters of Art-Magister) en Estudios Culturales, especialización en Antropología Visual, Vrije Universiteit Amsterdam-CEDLA. Asesor en Comunicación Centro de Estudios Regionales Andinos *Bartolomé de Las Casas*. Avenida Tullumayu 274, Cusco, Perú. Correo: jzalm@hotmail.com

se han vuelto menos significativos dentro de la comunicación entre individuos y sociedades. Los soportes de imágenes como la fotografía, la televisión e internet, son determinantes e influyentes para transmitir mensajes. Implican la adquisición de información, la participación emocional y el consumo inmediato. El uso simbólico y a veces icónico de imágenes por los medios audiovisuales han adaptado la interpretación y representación de la identidad cultural a los tiempos modernos. Imágenes fuertes y explícitas estimulan el consumo y hacen que la diversidad de las culturas del mundo sea más manejable y aparentemente más claro.

Sin embargo, a pesar de las posibilidades enormes de los medios de comunicación no hemos llegado muy lejos. Más bien en ciertos casos se mantiene aun la perspectiva colonial: no sólo por un enfoque binario y estereotípico de la diferencia cultural, sino también por el proceso global de 'mercantilización' que ha sufrido la cultura en las últimas décadas. La autenticidad cultural se vende hoy en día en el mercado como *exótico* y *étnicamente distinto* ('otherness'). Los medios de comunicación juegan un papel importante en el mantenimiento de la idea de autenticidad cultural. Representar a las otras culturas como tradicional, espiritual, exótico, misterioso, llama la atención y por tanto vende. El etno-turismo puede ser el ejemplo más evidente de esta búsqueda de autenticidad y culturas puras. A los turistas les encanta poder reafirmar durante su viaje la imagen idealizada de una chica indígena en vestidos tradicionales. Muchas veces desconocen las razones por las que esta chica se viste de esta manera: por ejemplo un evento especial, fotogénico (vestirse con ropa tradicional en el momento en que llegan los autobuses turísticos), o también, por tradición.

El enfoque de la auto-representación

Uno de los aspectos más interesantes dentro de los procesos de 'transculturización' son las auto-representaciones que surgieron en mayores cantidades a partir de los años 80. El neologismo auto-representación formula la evidente división en las posibilidades de representar a una cultura: por ojos endémicos y por ojos extranjeros. Los avances técnicos de los medios audiovisuales han abierto las posibilidades a varios pueblos indígenas de tomar la cámara en manos propias. Eso ha dado como resultado producciones audiovisuales en que la construcción visual surgió de la cultura retratada. Para la antropología visual las preguntas permanecen las mismas:

- ¿Quién ha producido las imágenes, con qué meta y para qué público?
- ¿Cómo han construido las imágenes y cómo establecen la relación entre una sistema visual y la construcción cultural/social?

Uno de los proyectos audiovisuales indígenas que han surgido en los años 90 es el Archivo Fotográfico Indígena de CIESAS Sureste (AFI de CIESAS Sureste) en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas/ México. Históricamente esta región ha sido lugar de varios conflictos étnicos, políticos y culturales entre españoles, *mestizos* y la población indígena. Dentro de este contexto complicado, el proyecto fotográfico se viene ejecutando por medio de talleres de fotografía a indígenas de Chiapas. En el archivo el material fotográfico está catalogado, archivado y en ciertos casos publicado y expuesto. El archivo fue creado con el objetivo de articular una capacitación experimental artística con una iniciativa académica de investigación y documentación visual etnográfica. Sin embargo, a pesar de la experimentación de varios fotógrafos con las posibilidades que brinda el medio, predomina en la mayoría de los casos una fotografía con la propia cultura indígena como protagonista. Con sus cámaras los fotógrafos indígenas documentan su entorno personal como sea: familia, hogar, animales, festividades, mercados, tradiciones. Las fotografías nos proporcionan una vista profunda de la vida indígena

en varios lugares de Chiapas. Este enfoque en la vida indígena tiene varias razones. Primero, todos los fotógrafos encuentran en su entorno temas que son cercanos a sus propios intereses. La confianza que tienen con sus familias y parientes hace fácil el acceso, aunque algunos fotógrafos indicaron que a veces era problemático tomar fotos de su gente cercana. Segundo, como son indígenas, ellos mismos tienen mucho conocimiento de los temas que fotografían.

La desconfianza en la fotografía, que para muchos indígenas está relacionado con el turismo y con la falta de respeto por la cultura local así como con la comercialización de las imágenes de la población indígena, dificulta el trabajo de los fotógrafos indígenas. Inspiran desconfianza en otros indígenas, hasta en parientes, por considerar que cooperan con el mundo *gringo* (extranjeros) y *mestizo*, y por no respetar la intimidad y las tradiciones locales. Esto hace su trabajo mucho más difícil y obliga a algunos, a enfocarse en otros temas.

Por otra parte, la coordinadora americana de este archivo se dirige mayormente a un público extranjero (a través de galerías, museos, ferias de arte en San Cristóbal, México y en otros países) y es así que las fotos del archivo ya han viajado extensamente por el mundo. Así los fotógrafos se han dado cuenta que su fotografía es consumida (y pagada) por mexicanos fuera de Chiapas y gente en el extranjero.

En principio el carácter internacional del proyecto no es algo contradictorio. Actualmente las culturas se mueven como mercancía por el mercado global. Las interpretaciones de las culturas están profundamente influidas por este cambio del contexto cultural y/o material. En ciertos casos las interpretaciones y valoraciones cambian de tal manera que ya no tienen conexión con su contexto anterior.

Aunque una de las metas principales de la mayoría de los fotógrafos es informar a extranjeros sobre la vida indígena de Chiapas, lo más importante parece ser documentar sus vidas para uso propio. En primer lugar sus metas son de carácter documental. Eso hace difícil interpretar su trabajo fuera del contexto indígena de Chiapas. ¿Existen mecanismos para poder interpretar la complejidad personal, emocional y visual de sus fotos sin saber mucho del contexto cultural y social? La adición de textos puede ayudarnos. La relación entre texto e imagen ha sido interpretada semióticamente por Roland Barthes (1985) en dos niveles: el del anclaje de significación y el de la transmisión dentro de una narración. El nivel del anclaje tiene implicaciones ideológicas fuertes. Cada sociedad ha desarrollado mecanismos para restringir la riqueza en significaciones de la imagen. La combinación de texto e imagen limita de esta forma todas las posibles significaciones de la imagen. Por medio de esta restricción se puede deducir la moralidad y la ideología que predominan dentro de esta misma sociedad.

En las publicaciones del AFI de CIESAS Sureste pequeños textos, citas y ensayos están añadidos para proporcionar un contexto a las fotos. Así gran parte de los elementos visuales han sido relacionados con las significaciones contextuales. Además las fotos van acompañadas de títulos. Parece que los fotógrafos indígenas prefieren títulos descriptivos e inequívocos. Muchas veces sus títulos indican lo que uno ya puede ver en la imagen y así clarifican el tema de una manera muy explícita. De esta manera limitan las posibles interpretaciones de los elementos visuales y dirigen al espectador a la significación pretendida por el fotógrafo/ la fotógrafa. No obstante su utilidad, lo escrito nunca puede cubrir por completo la riqueza visual que contiene la imagen. Además, desde un punto de vista artístico, empobrecen los contenidos de las fotos por reducir todo lo visual a un índice.

Agrupar las fotos en exposiciones o publicaciones es otra manera de proporcionarles significación. Temas como '*vida en Chiapas*', '*una familia Tzoltil*'; '*comidas de Chiapas*';

'*historias de familias*' entre otros, ponen los trabajos individuales en un contexto más amplio. El problema que surge en este caso es que los temas corren el riesgo de ser demasiado típicos 'indígena' y de enfocarse mayormente en informar a un público extranjero. El uso de palabras claves como 'Maya', 'Indígena' y 'Chiapas', da demasiada importancia a la identidad étnica y social de los fotógrafos y así dirige la interpretación. Hablando en general parece muy difícil dar a las imágenes un contexto que sea del todo justo con las intenciones de los fotógrafos, su entorno cultural y la imaginación del público.

Tengo que enfatizar que las imágenes del AFI de CIESAS Sureste, son tomadas por personas que han crecido en una cultura predominantemente oral y no sabemos cómo la fotografía, siendo un medio originario de una cultura de la palabra escrita y de la imagen, tiene que ver con su manera de interpretar al mundo. Ese es uno de los puntos de partida interesantes de este proyecto de fotografía, pero también su talón de Aquiles. Todas las posibles maneras de presentar y consumir sus trabajos parecen arraigadas profundamente en la cultura visual occidental. Por eso es tan importante el contexto cultural del fotógrafo y el consumo local. Es cierto que tanto elementos externos como elementos internos influyen en el proceso continuo de contacto intercultural, pero en mi punto de vista son las intenciones personales y el uso contextual de los nuevos medios audiovisuales que dan una cierta originalidad a las producciones de auto-representación. La fotografía les da la posibilidad de fijar la dinámica cultural. Al registrar su cultura en imágenes enriquecen su propia identidad y la de las generaciones futuras. Dentro de este proceso seleccionan: ponen atención en ciertos temas e ignoran a otros. Actuando así, crean documentos visuales que a largo plazo pueden volverse en un archivo visual que representa las actividades sociales y culturales de la vida indígena de Chiapas.

Un primer plano

Pedro Hernández Guzmán, indígena tzeltal de Tenejapa, siempre había estado interesado en las festividades del carnaval de su pueblo nativo, principalmente en la construcción y los rituales del toro de caña, un importante símbolo de fertilidad protagonista del carnaval. Hernández sabía que pocos documentos escritos sobre el carnaval existían y ninguno de ellos en tzeltal. Aunque el carnaval todavía sigue siendo la fiesta más popular de Tenejapa, el interés de las nuevas generaciones en esta costosa tradición local está decreciendo. El conocimiento sobre las festividades, que por siglos y siglos ha sido transmitido oralmente, se está volviendo escaso y menos practicado.

En los años 1991 y 1992 Hernández, a instigación de una lingüista italiana con quién había ido varias veces al carnaval en Tenejapa, empezó tomando notas de las festividades. Unos años después, como ayudante de una investigación médica, empezaba a tomar fotos de los participantes de dicha investigación. Así se interesó en usar este medio para su propia documentación de carnaval. Desde 1996 comenzó tomar fotos de los varios rituales en los que el toro era central. Cuando en el transcurso de agosto 1998 empezó a trabajar en el AFI de CIESAS Sureste como uno de los fotógrafos permanentes, esta afiliación le brindó entonces una excelente oportunidad para ampliar su trabajo de documentación.

Hernández se había dado cuenta que la palabra escrita no le satisfacía como medio de documentación. Tampoco le convenía a los habitantes de Tenejapa como la mayoría es analfabeta y entonces no puede leer ni tzeltal ni español. Eso fue la razón principal para complementar con imágenes su documentación. Sus experiencias positivas durante la investigación médica, su conocimiento de la combinación de palabra e imagen en libros y

revistas, y la riqueza visual de la imagen fotográfica deben haber acelerado su voluntad por empezar a usar la fotografía:

Cuando leo un texto puede suceder que no entiendo bien lo que está escrito: “Durante las festividades usan virutas”. ¿Pero qué exactamente es una viruta? Entonces voy a mirar la imagen, la imagen lo muestra y lo clasifica visualmente. Pero sin el texto uno no sabe cómo se llama eso y esa, para qué lo usan, y por qué se lo ponen. Cuando soy de otro pueblo no entendía bien lo que está pasando en la imagen y por eso necesito el texto para que me explique mejor” (Pedro Hernández Guzmán).

Evidentemente Hernández está buscando una relación inequívoca entre la palabra y la imagen. Para él los principios estéticos parecen de menor importancia. En nuestras conversaciones siempre acentuó el contenido concreto de sus fotos. Tenía que fijar los movimientos de las acciones humanas en un *rigor mortis* fotográfico. Pequeños espacios y situaciones caóticas caracterizaron las circunstancias en las cuales tenía que trabajar. Por eso Hernández sólo volvió a tomar fotos si un elemento importante estaba faltando o si la calidad de la fotografía era tan mala que afectase el contenido.

Con su proyecto Hernández trataba de documentar el conocimiento de una cultura mayormente oral, usando un medio de representación occidental originario de una cultura de la palabra escrita y la imagen. Seguramente esta iniciativa iba a provocar tensiones en su pueblo nativo. Sinónimo de la violación audaz de su intimidad y la mercantilización de sus imágenes, la población indígena de Tenejapa tuvo una actitud recelosa hacia la fotografía. Por eso se les prohibió a los extranjeros tomar fotos en los espacios públicos del pueblo a menos que ellos pagaron un monto de dinero a las autoridades, quienes en eso tomaban decisiones *ad hoc*, según cada caso. Hernández se daba cuenta que tenía que abordar este problema. Si bien él social y étnicamente pertenecía a Tenejapa, la cámara cambió la percepción que de él tenían en el pueblo. Los habitantes de Tenejapa, vecinos, conocidos y hasta amigos, no le dejaron tomar sus imágenes si no pagaba. Por eso, durante los primeros años de su proyecto, pagaba un monto considerable para poder tomar sus fotos. Fuera de eso hizo algo muy listo: siempre daba una copia a la gente que había retratado. Actuando así inspiraba confianza en sus paisanos y además desarrollaba con ellos un interés en el valor documental e histórico de la fotografía.

Exponiendo *Carnaval en Tenejapa*

Después del carnaval del año 2000, Hernández opinaba haber terminado su documentación fotográfica. Junto con la española Bayona Escat, fotógrafa e investigadora en antropología social, empezaba a procesar todas sus notas, entrevistas y fotografías para poder publicar en el futuro. Un año después, la dirección del archivo propuso preparar una exposición fotográfica de su trabajo. Para aumentar el valor documental, decidieron combinarlo con una selección de las fotos del carnaval que había tomado la fotógrafa suiza aficionada Gertrude DUBY Blom durante los años 60. Actualmente sus fotos están archivadas en la Asociación Cultural Na Bolom A.C. en San Cristóbal de Las Casas. El concepto de la exposición no sólo podría proporcionar una perspectiva histórica del carnaval, sino también fortalecer la cooperación entre las dos instituciones.

Durante tres meses Hernández, José Welbers (curador del archivo fotográfico de Na Bolom) y yo trabajamos en el proyecto. En primera instancia queríamos presentar las fotos de manera cronológica. Con la documentación fotográfica meticulosa de Hernández, este enfoque no debía proporcionar problemas. Fácilmente Hernández escogió las fotos del archivo de Blom que

habían sido tomadas durante el carnaval de Tenejapa. Cuando habíamos seleccionado las fotos de Blom, se volvió evidente que ella sólo había tomado fotografías durante estos días que visitaba al pueblo como turista. Por esa razón el valor documental de sus fotos era mucho menor en comparación con las fotos de Hernández. Entonces decidimos usar un enfoque temático que mostraría todos los protagonistas y rituales y por tanto asimismo daría una imagen completa del carnaval.

Hernández sabía en detalle qué cargo estaba retratado, en qué día y durante qué acontecimiento. Como su documentación en muchos aspectos era muy extensiva, teníamos la posibilidad de seleccionar sus fotos por razones estéticas, más que con las fotos de Blom. La elección de Hernández era determinada por la abundancia de elementos concretos en la imagen (caras reconocibles, vestidos rituales, espacios y acciones). Welbers y yo seleccionamos más fotografías basándonos en efectos técnicos: perspectiva, encuadre y exposición. No obstante la diferencia en preferencias, siempre tratamos de buscar un compromiso que nunca violaba el concepto de la exposición. Finalmente elaboramos una exposición con 29 fotos en 15 marcos de las cuales 17 eran de Hernández y 12 de Blom. Además Hernández escribió subtítulos y textos informativos en español y tzeltal.

En primera instancia tuvimos la idea de inaugurar la exposición en el museo de Na Bolom. En enero Hernández y yo hablamos con Alejandro López Girón, director de la Casa de la Cultura de Tenejapa. Él estaba muy interesado en el proyecto y propuso inaugurar la exposición en Tenejapa el primer día de carnaval. Tanto las autoridades tradicionales y constitucionales como las direcciones del AFI de CIESAS Sureste y Na Bolom estaban entusiasmadas por este cambio de planes. Así la exposición fue inaugurada en Tenejapa el 18 de febrero en las galerías de la Casa de la Cultura alrededor de la plaza de armas. Era un acontecimiento bien especial por diferentes razones. Era la primera exposición considerable de un fotógrafo del AFI de CIESAS Sureste que fue inaugurada en uno de los pueblos indígenas de Chiapas. Además nunca hubo una exposición fotográfica en Tenejapa de un fotógrafo tzeltal nativo. Encima las fotos fueron expuestas alrededor de la plaza de armas donde las festividades más importantes del carnaval tenían lugar.

La ceremonia de la inauguración fue elaborada por López y Hernández. Hubo dos músicos tradicionales, algunas autoridades constitucionales, muchas autoridades tradicionales y algunos representantes de instituciones culturales de San Cristóbal como los del AFI de CIESAS Sureste y Na Bolom. Hubo varios discursos, música tradicional, Hernández recitó dos de sus poemas sobre el carnaval, la película '*Chac: the Rain God*' (rodado en Tenejapa en los años 70) fue mostrada, hubo brindis y comidas. Como el alcalde diputado acentuaba la historia y hospitalidad del pueblo de Tenejapa sólo en español, Hernández hablaba de su trabajo como fotógrafo indígena y todas las dificultades con que había tropezado tanto en tzeltal como en español. Enfatizaba la importancia de las tradiciones locales y su respeto para el cargo duro de los 'alfereces' (los organizadores ceremoniales del carnaval). Además Hernández expresaba su gratitud a las dos instituciones colaboradoras. Después enseñó a las autoridades toda la exposición. Las reacciones fueron sin excepción muy favorables y en este día mismo recibió muchas invitaciones para ir a tomar fotos de reuniones y festividades oficiales.

Para las autoridades constitucionales la inauguración fue una oportunidad de presentarse públicamente y así fortalecer su prestigio político y social. Fue llamativo que ninguno de ellos se presentara en vestidos tradicionales y que sólo hablaran en español. En cambio Hernández había alquilado vestidos tradicionales especialmente para este día (ya que eran muy caros para comprarlos) y hablaba en tzeltal y español. Como este día Hernández enfatizaba su identidad

cultural como indígena tzeltal de Tenejapa, las autoridades constitucionales acentuaban sus posiciones como interlocutores entre Tenejapa y el mundo exterior.

Revelando conclusiones sobre la auto-representación

La auto-definición de Hernández como fotógrafo indígena es muy explícita. En su trabajo reúne su procedencia indígena con la práctica de la fotografía. Actuando así, se comunica con ambos y además define su propia posición cultural. Por eso me atrevo a afirmar que tanto las tradiciones locales como el contacto intercultural forman las dinámicas de identidades culturales. Hernández ha tratado de formular una respuesta a algunas dificultades sociales y culturales dentro de la sociedad tenejapeña donde tradiciones locales se vuelven menos populares y significativas, debido a lo cual pueden desaparecer. Tiene la esperanza de que a través de su documentación la fiesta del carnaval se volverá más popular entre los jóvenes o por lo menos será conservada para generaciones futuras en imagen y palabra.

Dentro de su proyecto Hernández claramente expresa sus ideas sobre tradición. Considera el idioma tzeltal como la conexión diacrónica con el pasado pre-colombino. Por eso muestra mayor respeto para las autoridades tradicionales que hablan perfectamente este idioma y que tienen mucho conocimiento histórico. Para transmitir este conocimiento enfatiza la importancia de un dominio bueno del tzeltal oralmente y también por escrito. No obstante reconoce que una ‘tradición’ no puede ser planteada como algo auténtico. Por ejemplo, sabe que la fiesta del carnaval tiene un origen español pero que en Chiapas está mezclado con rituales locales y luego con elementos modernos como las máscaras de plástico, vestidos contemporáneos y referencias a la política regional y nacional. Su verdadero interés se encuentra en cómo las tradiciones están realizadas y cómo están influenciadas por el contacto intercultural. Al documentar este proceso trata de fortalecer una tradición local para hacerla más flexible frente a cambios futuros, pero sin fijarla.



Pedro Hernández Guzmán, 2000.

Al quinto día los alféreces y el toro juegan en el campo de San Sebastián. Después de haber intercambiado sus aguardientes toda la gente del carnaval va de visita a las casas de los alféreces para tomar atole, una bebida de maíz macizo.



Pedro Hernández Guzmán, 2000.

Las mujeres esperan con sus tecomates de chicha y aguardiente a sus esposos, los alféreces. Cuando terminan los alféreces su intercambio de bebidas las mujeres también lo hacen entre ellas.



Pedro Hernández Guzmán, 2000.

Salen cantando los cantores e imitan la voz del zorro: "Ch'aw Ch'aw" dicen de relajo, mientras se mide el aguardiente.



Pedro Hernández Guzmán, 2000.

La marucha cayendo actuó como el señor presidente. Arregla los asuntos familiares y la gente se acerca con bromas como: "No sé que vas a decirme, me divorcié de mi cuñada".



Pedro Hernández Guzmán, 1999.

Las dos fotos muestran los últimos días de carnaval. Al jueves los alféreces llevan por última vez su traje de carnaval y al viernes matan unos toros verdaderos.



Pedro Hernández Guzmán, 1999.

Las maruchas llevan máscaras de diferentes clases: viejitos sin dientes, morros de perros, negritas, etc.



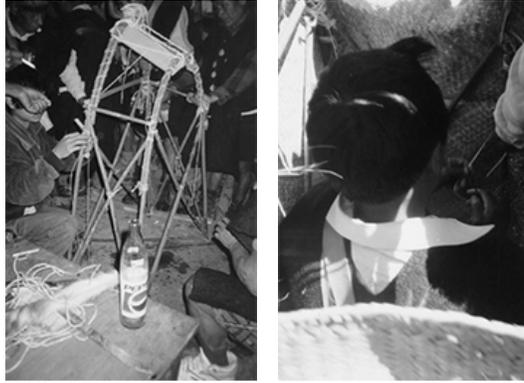
Pedro Hernández Guzmán, 2000.

Los sacerdotes siempre piden su bendición a Dios para el cargo de los alféreces.



Pedro Hernández Guzmán, 1999.

En la foto de Blom, algunos alféreces no tienen huaraches y llevan pocos listones en sus sombreros. Ahora, como se ve en mi foto, si tienen huaraches y también zapatos.



Pedro Hernández Guzmán, 1999.

Se construye el toro con barras de silban y petate mientras que los cuernos son cuernos verdaderos.



Pedro Hernández Guzmán, 2000/1999.

Después de usar el disfraz destruyen el toro y beben su sangre, que en realidad es aguardiente fuerte.



Pedro Hernández Guzmán, 2000.

Las mujeres cuecen sus chilacayotes el viernes y toman aguardiente. Mientras los alféreces, el toro y los músicos se visitan entre ellos.



Pedro Hernández Guzmán, 1999.

Sólo al séptimo día (sábado) los alféreces dan vueltas en el campo de San Sebastián además de tomar aguardiente y comer chilacayotes.



Pedro Hernández Guzmán, 1999.

Los trajes de estos sacerdotes no han cambiado mucho. Llevan ropas distintas porque las fotos están tomadas en diferentes días.



Pedro Hernández Guzmán, 2000.

Se puede volver en alférez desde los doce años, aunque la mayoría es adulto y hasta su muerte uno puede ejecutar su cargo como alférez. Está permitido repetir siendo alférez si no abjuran sus costumbres tradicionales.

Así, en este caso, el proceso de auto-representación no sólo ha sido fortalecido una tradición local, sino también va definiendo y profundizando una identidad individual. Los dos procesos son complementarios y nos muestran que una ‘circulación local del conocimiento’ a través de los medios audiovisuales sí puede funcionar. Además niega que la globalización nos lleva a una uniformidad global. Al contrario: tenemos que interpretar este proceso como una forma reciente de contacto intercultural cuyos resultados dependen del lugar y del contexto. Así, podemos concluir que los subalternos sí pueden expresarse en el mundo postcolonial y averiguar sus orígenes propios con los numerosos aspectos de la modernidad. Cuando la expresión de una identidad local no está manipulada por el proceso de ‘mercantilización’ y sabe interactuar con procesos exteriores, la originalidad y la fuerza de las producciones audiovisuales indígenas no serán debilitadas.

Bibliografía.

Appiah, K. A. 1992. *The Postcolonial and the Postmodern*. In: K. A. Appiah, **In my Father’s House**. pp. 137-157. Oxford University Press, Oxford.

Barthes, R. 1972. *Myth today*. In: **Mythologies**, pp. 109-143. Hill and Wang, London.

Barthes, R. 1985. *Rhetoric of the Image*. In: R. Howard (trans.) **The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation**, pp. 21-40. Basil Blackwell, Oxford..

Bhabha, H. K. 1990. *The Other Question: Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism*. In: R. Ferguson, M. Gever, T. T. Minh-ha & C. West (Eds.) **Out There: Marginalization and Contemporary Cultures**, pp. 71-88. MIT Press, London.

Chalfen, R. (1992). *Picturing culture through indigenous imagery: a telling story*. In: P. I. Crawford & D. Turton (Eds.), **Film as Ethnography**, pp. 222-241. Manchester University Press, Manchester.

Dussel, E. 1995. *Eurocentrism and Modernity (Introduction to the Frankfurt Lectures)*. In: J. Beverley, J. Oviedo & M. Aronna (Eds.) **The Postmodernism Debate in Latin America**, pp. 65-76. Duke University Press, Durham.

Evans, J. 2004. *What is visual culture?* In: J. Evans & S. Hall (Eds.), **Visual culture: the reader**, pp.1-9. Sage Publications Ltd, London.

Faris, J. C. 1992. *Anthropological transparency: film, representation and politics*. In: P.I. Crawford & D. Turton (Eds.), **Film as Ethnography**, pp. 171-182. Manchester University Press, Manchester.

Foucault, M. 1977. *Panopticism*. In: **Discipline and Punish**, pp. 195-228. Pinguin Books Ltd, London.

Foucault, M. 1980. **Power / Knowledge: selected interviews & other writings 1972-1977**. Panteon Books, New York.

Gidley, M. 1992. *Representing Others: White Views of Indigenous People*. In: M. Gidley (Ed.), **Representing Others: White Views of Indigenous People**, pp. 48-74. University of Exeter Press, Exeter.

- Ginsburg, F. 1995. *Mediating Culture: Indigenous Media, Ethnographic Film, and the Production of Identity*. In: L. Devereaux & R. Hillman (Eds.), **Fields of Vision: Essays on Film Studies, Visual Anthropology, and Photography**, pp. 256-291. University of California Press, Berkeley.
- Hall, S. & P. du Gay (Eds.) 1997. **Doing Cultural Studies**. Sage Publishers, London.
- Mason, P. 1990. **Deconstructing America. Representations of the Other**. pp. 13-41. Routledge, London.
- Medina Hernández, A. 1964. **El Carnaval de Tenejapa**. Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia, 44, 3, 323-341. México.
- Morphy, H. & M. Banks. 1997. *Introduction: Rethinking Visual Anthropology*. In: M. Banks & H. Morphy (Eds.), **Rethinking Visual Anthropology**, pp. 1-35. Yale University Press, London.
- Rostas, S. 1986. **Religious Practice as Resistance to Change in a Tzeltal Community: Tenejapa**. pp. 300-329. University of Sussex Press, Sussex.
- Sontag, S. 1977. **On Photography**. Farrar, Straus and Giroux. New York.
- Spivak, G. C. 1993. *Can the Subaltern Speak?* In: P. Williams & L. Chrisman (Eds.), **Colonial Discourse and Postcolonial Theory**, pp. 66-111. Cambridge University Press, Cambridge.
- Thompson, J. B. 2000. **The Media and Modernity, a Social Theory of the Media**. pp. 149-178. Polity Press, Cambridge.
- Turner, T. 1992. *Defiant images*. Anthropology Today, 8, 6, 5-16.
- Worth, S. & J. Adair. (1970). *Navajo Filmmakers*. American Anthropologist, 72, 1, 9-34.