

**NEGOCIAR LA IDENTITAT: EL PROCÉS
D'AUTOREPRESENTACIÓ DEL SUBJECTE EN
DIÀSPORA.**

UNA APROXIMACIÓ DES DE L'ANTROPOLOGIA
VISUAL I COMPARTIDA.

Tutora: Gemma Orobitg.

Co-tutor: Roger Canals

Joana Soto Merola

Universitat de Barcelona, 3 de juny del 2011

Màster en Antropologia i Etnografia. Facultat de Geografia i Història

Departament d'Antropologia Cultural i Història d'Amèrica i Àfrica

Curs 2010-2011

Aquest treball senzillament no hagués estat possible sense la col·laboració, la companyia i la paciència de tot un grapat de persones que han estat al meu costat, sense preguntar i sense saber exactament què és això de ser antropòloga. Em satisfà també molt especialment poder agrair a la Gemma Orobitg i al Roger Canals el fet d'haver acceptat acompanyar-me en aquest procés i mostrar-me els seus coneixements de forma amable i senzilla. A tots ells. A totes elles. Moltes gràcies.

PREPRODUCCIÓ: Dibuixant la temàtica d'estudi

1. TRIA DEL TEMA

| | |
|---|----|
| 1.1. Antecedents de la investigació | 8 |
| 1.2. Els tallers | 15 |

2. HIPÒTESIS DEL TREBALL

| | |
|---|----|
| 2.1. Primeres conjectures: El context construeix la imatge..... | 20 |
| 2.2. Hipòtesis definitives: Una amalgama d'intencionalitats múltiples | 22 |

3. METODOLOGIA

| | |
|--|----|
| 3.1. Format del treball | 25 |
| 3.2. De qui és aquesta història? Documental participatiu, projecte col·laboratiu | 26 |
| 3.3. L'etnografia a través de la imatge. Una oportunitat o un obstacle? | 30 |
| 3.4. Metodologia: Una hibridació de tècniques. L'ús de la imatge en la recerca..... | 33 |

PRODUCCIÓ: Processos de construcció identitària

4. I PER QUÈ LA IDENTITAT?

| | |
|--|----|
| 4.1. La identitat en els temps que corren | 39 |
| 4.2. La contradicció entre la identitat viscuda i la identificació externa | 44 |

5. LES DIFERENTS VISIONS DE LA IMMIGRACIÓ O COM EXISTIR A TRAVÉS DE LA MIRADA

| | |
|--|----|
| 5.1. Estratègies discursives de construcció de l'alteritat: la perspectiva de la institució | 48 |
|--|----|

6. UN ACTE DE COMUNICACIÓ

| | |
|--|----|
| 6.1. La identitat en diàspora. Un creuament de mirades | 58 |
|--|----|

RODATGE: Identitats inclusives

7. LA IDENTITAT EN DIÀSPORA: UNA IDENTITAT REFLEXIVA, FRAGMENTADA, *BRICOLEUR* I INCLUSIVA.

| | |
|---|----|
| 7.1. El punt de partida. Identitats desterritorialitzades | 71 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| 7.2. La identitat diaspòrica: una identitat <i>bricoleur</i> i inclusiva..... | 73 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| 8. LA INTRODUCCIÓ DE LA CÀMERA EN EL TREBALL DE CAMP..... | 89 |
|---|----|

MUNTATGE: Ordenant la realitat. Creuant mirades

9. EL MUNTATGE: DE QUI ÉS, DEFINITIVAMENT, AQUESTA HISTÒRIA?

| | |
|--|----|
| 9.1. Construint un discurs, fragmentant la realitat..... | 98 |
|--|----|

| | |
|---------------------------------|-----|
| 9.2. El procés de muntatge..... | 103 |
|---------------------------------|-----|

10. EL RETORN

| | |
|--|-----|
| 10.1. El visionat del film i els problemes de comunicació..... | 116 |
|--|-----|

| | |
|------------------------------|-----|
| 11. PER A NO CONCLOURE | 125 |
|------------------------------|-----|

| | |
|--------------------|-----|
| BIBLIOGRAFIA | 132 |
|--------------------|-----|

PREPRODUCCIÓ:

Dibuixant la temàtica d'estudi

Just because we get around
Things they do look awfull cold
Hope I die before I get old
This is my generation
This is my generation

The Who

Lleida, 1 de setembre del 2011

Si el mes de juliol de l'any passat mereix ser recordat per alguna cosa és, indubtablement, per l'absoluta necessitat que tinc d'oblidar-lo. La història de partida d'aquest treball no té massa secret i és, irònicament, una història repetida. Una crisi econòmica, una empresa que fa aigües i la major part dels seus treballadors al carrer. Entre ells, jo mateixa.

I és, casualment, en aquest context que aquest treball comença a prendre forma. El resultat d'aquesta situació no respon només a un necessari canvi de ciutat, de feina, de casa i, en definitiva, de vida. Respon també a un canvi de rumb en el sentit de la meua recerca. Si al principi, la idea que pensava treballar jugava amb la imatge privada i familiar que circula entre els països d'origen i de destí del col·lectiu de persones migrades, ara aquesta temàtica havia deixat de servir-me. Era una recerca que necessitava massa implicació personal per aconseguir una privacitat en la que poder

demanar fotografies de caire estrictament privat no fos un problema. Jo no em veia amb forces. Almenys, de moment.

Al juliol, però, arriba el canvi. Rebo una trucada inesperada de la Noemí, una treballadora social de l'Ajuntament de Lleida. Resulta que han trobat el meu telèfon a la pàgina web de la Universitat (després sabré que és mentida i que, en realitat, els hi ha facilitat un excompany de feina) i em proposen participar de tallerista en un projecte de creació audiovisual. Tota una sorpresa! Disseny, doncs, un pressupost adequat als temps que corren però, inesperadament, no rebo cap resposta. És clar, estan de vacances.

Al mes de setembre, gairebé ni penso en això i continuo intentant establir contactes per la meva investigació inicial, tot i que sense gaire èxit. Un dia, però, rebo una trucada. És la Noemí: en dues setmanes començo el taller. Poso el crit al cel (en privat, és clar). No crec que aquesta sigui la forma correcta de contractar el personal: han tingut més de dos mesos per avisar-me i jo ja tinc altres plans previstos (amb la distància des de la qual escric, m'adono, amb una certa dosis de curiositat, que aquest serà el primer d'una llarga llista del conflictes que, al llarg del projecte, tindrè amb aquesta noia).

Tanmateix, hi ha alguna cosa d'aquesta feina que em crida l'atenció i moc cel i terra per intentar encabir-lo en el meu dia a dia, ja prou inestable de per sí. Tocant de peus a terra, em sento incapaç de portar aquest projecte tota sola, així que convingo una excompanya de feina i amiga perquè m'acompanyi en el procés. Finalment, doncs, dic que sí. Endavant.

La primera reunió té lloc a mitjans de setembre. Tothom està il·lusionat, però sembla que els responsables de l'Ajuntament no tenen massa clar què i com ha de ser el projecte pel qual ens han contractat. Ens proposen fer deu vídeos, entre ficció i documental. Nosaltres ens neguem a acollir-ne tants, no ens veiem capaços. Per sort, hi ha un altre noi, l'Òscar, que accepta el repte. Finalment, nosaltres en farem tres i ell set. Tres són multitud. Comprovat.

És en aquesta reunió que la meva investigació pren el gir que ha de permetre que jo torni a il·lusionar-me. Vull transformar aquesta feina en el meu projecte de Màster.

1. TRIA DEL TEMA

Aquesta investigació pretén estudiar les complexes dinàmiques de creació d'identitats que es fusionen entre aquelles persones que viuen en la diàspora, emfasitzant no només les relacions quotidianes que s'estableixen entre les comunitats locals i els països d'origen, sinó també subratllant la implicació que tenen les forces globals i locals com a motors de construcció identitària. Del que es tracta és d'entendre com es negocia la identitat en un context mundial cada cop més desigual, més interconnectat entre sí i en el qual l'Estat-nació ha deixat de tenir el monopoli exclusiu de la construcció de les imatges identitàries.

Per fer-ho, hem analitzat el procés de creació de tres pel·lícules documentals de caràcter participatiu en les quals hi han pres part diversos joves d'origen estranger, veïns i residents a la ciutat de Lleida. Més que les qualitats formals dels films resultants, el que ens interessava veure eren els processos de producció i recepció d'aquests. Uns processos que ens han permès rebutjar, per una banda, la noció d'*autenticitat* aplicada a una cultura i a una identitat totalment essencialitzades i immutables, ancorades en el seu passat i en el seu lloc d'origen, per poder mostrar, per l'altra, els grups socials com a entitats heterogènies, moldejables i en un procés de construcció i negociació constant. Aquest procediment, a través del cinema, ha permès la recreació d'una "mediació cultural", és a dir, d'un diàleg exògam entre les diverses entitats socials que hi han participat, generant, a través del control de la imatge i, per tant, dels processos de creació identitària, unes relacions jeràrquiques, de poder i dominació i control social d'uns grups per sobre d'uns altres.

1.1. Antecedents de la investigació

Durant la darrera dècada, Lleida ha viscut, de forma paral·lela a altres ciutats occidentals, el procés migratori més important de l'era contemporània, tant pel seu caràcter transnacional com per la seva intensitat i rapidesa. Entre els anys 2000 i el 2009, es van empadronar a la ciutat unes 23.725 persones estrangeres, una xifra que representa el 20% de la població: la pràctica totalitat del creixement vegetatiu de Lleida. En aquest període, la població estrangera ha passat d'un 2.000 persones (el 2% de la població) a unes 27.800 (el 20%). I el que és el més important per a la tasca que ens

ocupa: una part molt significativa d'aquests nous veïns són nois i noies menors d'edat. Un percentatge que ha anat en augment (passant del 14% al 16%, entre el 2005 i el 2007) i ha donat lloc a l'aparició d'un fenomen relativament nou: "la joventut immigrada"¹.

Això ha fet que la població nouvinguda estigui sobrerrepresentada en el sistema educatiu, com ho demostra el creixement constant de les matriculacions fora de termini als centre escolars de la ciutat. La majoria d'aquests joves estudien, alguns ja treballen i un percentatge indefinit forma allò que s'ha vingut a denominar generació *Ni-ni* (ni estudien ni treballen), en aquest cas degut a les circumstàncies legals i laborals que estan dificultant la seva transició a la vida adulta. Per resumir-ho d'alguna manera: un de cada cinc lleidatans és estranger, un de cada cinc estrangers és menor d'edat i un de cada quatre joves és nouvingut.

Dins d'aquest grup, la població llatinoamericana cada cop té una rellevància més important en el territori on, a més, el pes de la població jove ha augmentat de forma considerable. Tot i que, segons les dades del padró del 2009, el gruix provinent d'Amèrica del Sud era de persones en edats compreses entre els 25 i els 39 anys, la població jove també ha augmentat notablement. Actualment, a Lleida hi viuen 2.056 nois i noies d'entre els 15 i 29 anys.

Tot i aquesta heterogeneïtat d'orígens, nacionalitats i ètnies, la convivència a la ciutat de Lleida, assegura Carles Feixa, acostuma a ser la norma i la seva ruptura (els conflictes i les col·lisions culturals que se'n puguin desprendre), tan sols una simple excepció (Feixa, 2010). Així, tot i que les disputes que a vegades sorgeixen entre els joves de la

¹ Al llarg dels últims anys ha aparegut un fenomen rellevant en quant als fluxos migratoris en el territori espanyol: l'aparició de la "joventut immigrada". Pel que fa a aquest col·lectiu, es poden identificar, tal i com assegura López Sala (2007), els següents perfils:

- Persones que han arribat a partir d'un projecte migratori propi, com joves adults que s'han independitzat de la seva família d'origen. En aquest sentit, ens trobaríem amb adults que emigren amb un projecte propi econòmic i que, per tant, estan en edat laboral, d'altres que tenen un permís especial d'estudiants (per exemple, llatinoamericans), joves que han arribat com a menors estrangers no acompanyats o joves descendents d'emigrants que han nascut a l'estranger i que volen aconseguir la nacionalitat espanyola.
- Fills d'immigrants nascuts a Espanya que s'anomenen "segona generació" o, a l'Estat espanyol, "fills i filles d'immigrants".
- Joves que s'han denominat "generació 1.5" o "generació mitja" i que es trobaria enmig de les dues anteriors. Es tracta, per exemple, d'un individu nascut al seu país d'origen i traslladat al país receptor amb els seus pares quan encara és un menor.

capital del Segrià són més aviat de “baixa intensitat” (formes de violència verbal o gestual que en la majoria dels casos no van més enllà), a vegades apareixen situacions problemàtiques que, evitant interpretacions desorbitades, val la pena analitzar de forma detallada.

A finals de gener d'aquest mateix any, diverses patrulles dels Mossos d'Esquadra van entrar a la Regidoria de Joventut de l'Ajuntament de Lleida per detenir diversos joves dominicans (dos d'ells membres actius d'un dels documentals treballats en aquest informe), 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 de la ciutat i per haver causat danys materials a alguns automòbils d'altres joves *rivals*. Els mitjans de comunicació locals ràpidament es van fer ressò de la notícia, relacionant directament aquestes disputes amb la presència de bandes llatines a la ciutat. Entre altres titulars, el Diari Segre destacava, per exemple: “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 Segre, 20/01/2011](#)).

El peu de foto² de la notícia relacionava directament aquests fets amb uns conflictes que la ciutat també va viure l'any 2008, quan diversos nois i noies van protagonitzar tot un seguit d'enfrontaments en diversos emplaçaments de l'espai públic³. Tot i que les baralles, segons sembla, van involucrar joves de diferents procedències, van ser interpretades com a disputes entre joves nous, membres de bandes llatines. Tot i que Feixa alerta que no s'ha de confondre tot jove llatinoamericà o raper amb un *pandiller* i que no totes les bandes són iguals de perilloses (a Faux, 2006:7), la interpretació que en van donar els mitjans de comunicació va causar l'aparició de cert

² “Antecedent. Al Clot de les Granotes es va registrar una tumultuosa baralla entre joves llatins al maig del 2008” ([El Segre, 20/01/2011](#)).

³ L'origen de les disputes té moltes causes i és incert. A vegades, però, s'apunta a qüestions sentimentals i a una forta ocupació territorial de l'espai públic per part dels nois i noies immigrants. 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.

pànic en l'imaginari social de la població, especialment centrat en els centres escolars i també entre els veïns i veïnes⁴.

Arrel d'aquest esdeveniment i d'altres que s'han anat succeint en altres moments i en diverses ciutats d'arreu de l'Estat espanyol⁵ i, sobretot, arrel de la cobertura que se n'ha fet per part dels mitjans de comunicació (Feixa, 2010), s'ha anat creant una imatge estereotipada i estigmatitzada de la joventut immigrada. Els diaris i les televisions locals, segons expliquen alguns experts en la matèria, han contribuït a la difusió d'imatges desqualificadores i d'arquetips estigmatitzants entorn el fenomen de la immigració juvenil, creant alarmes i pors entre els adults i fascinació i atracció entre els propis joves (Feixa, 2010).

Tanmateix, tot i la promoció d'imatges altament estereotipades i rere el fantasma d'aquest suposat "pànic en l'imaginari social", apareix una presència ignorada: la de milers de nois i noies arribats a l'Estat espanyol des de finals dels anys 90, gràcies fonamentalment a diversos processos de reagrupació familiar. Es tracta de joves desterrats dels seus països d'origen en un dels moments més crítics de la vida (la sempre difícil transició a la vida adulta) i afrontats a un lloc de destí que sovint no han escollit, a uns adults que sovint no reconeixen (mares sobreocupades, pares absents, professors i

⁴ Segons Carles Feixa (2006: 90), els mitjans de comunicació han jugat un paper molt important en la creació i generalització d'una imatge determinada dels grups de joves llatinoamericans que habiten a l'Estat espanyol. Els mitjans han estat capaços de generar una opinió pública entorn els col·lectius integrats per joves llatinoamericans: han contribuït a generalitzar el terme "banda" en el sentit més negatiu del terme. Les notícies 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 insitutos o cometer pequeños atracos, organizándose en grupos con otros jóvenes de su mismo centro escolar [La Razón, 30/10/2003].

⁵ El 28 d'octubre del 2003, un adolescent colombià, Ronny Tapias, va ser assassinat a la sortia de l'institut on estudiava, després de sofrir 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 a Ronny amb un membre d'una altra banda (els Latin Kings), amb els que 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 avui dia. 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 ells, el suposat autor material del crim). El judici als altres sis (majors d'edat), a l'abril del 2005, es va convertir en un aconeteixement seguit amb gran atenció per part dels mitjans de comunicació. Arrel d'aquest aconeteixement, es va crear la imatge estigmatitzada de la joventut immigrada (i, sobretot, llatinoamericana) (Feixa, 2006).

assistents socials inexperts en aquest tema i veïns i veïnes amb por) i a una situació de liminarietat jurídica i institucional.

Davant d'aquesta situació i, sobretot, davant els fets ocorreguts l'any 2008 a la ciutat de Lleida, els tècnics de la regidoria de Joventut de l'Ajuntament van decidir apostar fort per un programa iniciat l'any 2007; un projecte educatiu anomenat *Hip Hop Intercultural*, en el qual l'oci i l'espai públic esdeven una potent eina d'intervenció socioeducativa. Es tracta d'un projecte enfocat directament a nois i noies de diferents perfils socioeconòmics, tant d'origen autòcton com immigrant, però sense oblidar que hi ha certs col·lectius residents a la ciutat que requereixen projectes específics i una atenció particular, com són, per exemple, els joves de procedència immigrant (Corona i Rodríguez, 2010: 1). Tenint en compte, doncs, que gran part de l'espai de socialització d'aquests nois i noies es troba al carrer, el projecte *Hip Hop Intercultural*, segons les paraules dels seus responsables, respon a tres components clau: "l'oci com a eix de treball, l'espai públic com a context i la creació de vincles educatius com la seva essència" (íbidem). Així doncs, aquest programa utilitza totes aquelles activitats procedents de la cultura urbana com a eixos temàtics fonamentals de treball⁶. La implementació dels seus projectes es fonamenta en la configuració d'un equip multidisciplinar de professionals integrat per tres educadors socials (sis durant el temps que va durar el treball de camp), una tècnica de joventut i diferents monitors i especialistes en àrees diverses.

Dos anys més tard dels fets ocorreguts a la ciutat i amb el projecte *Hip Hop Intercultural* a ple rendiment, la regidoria de Joventut de l'Ajuntament de Lleida planteja la creació d'un taller de cinema per a nois i noies. Es tracta d'un projecte de creació artística audiovisual en el que aquells joves que ho desitgin podran participar, de forma oberta i totalment gratuïta, en un taller de vídeo: o bé de curtmetratges o bé de documentals⁷. Per dur-los a terme, la Paeria contracta tres persones que seran les encarregades de coordinar el projecte i instruir els joves en les tècniques audiovisuals.

⁶ A tall d'exemple, destaquen activitats com cursos de discjòquei, *turntablism*, *frees-style*, lletres de rap, concursos de rimes improvisades, iniciació al *breakdance*, tallers de producció musical, danses urbanes, *streetbasket*, *softball*, bàisbol i *skateboard*.

⁷ Més endavant qüestionarem la suposada diferència entre, per una banda, un cinema documental que radiografia la realitat i, per l'altra, un cinema de ficció que no té res a veure amb ella. Serveixen els conceptes de "veritat" o "mentida" a l'hora de definir el cinema de ficció i el cinema documental?

És justament en aquest punt de la història que la meva figura entra en escena: jo m'encarregaré de portar a terme el taller de documentals, però des d'una vessant específica. Veiem-ho.

En un principi, al projecte s'hi inscriuen un total de cinc grups de joves de la ciutat. De forma paral·lela, però, els tres educadors del projecte *Hip Hop Intercultural* plantegen als seus nois i noies la possibilitat de prendre part en aquest taller i, finalment, són tres els col·lectius que s'hi sumen: un grup de nois d'origen dominicà, un altre de noies de diferents nacionalitats i un grup més nombrós de joves africans. Així, el còmput final reuneix vuit grups de nois i noies lleidatans amb ganes de participar en la creació d'un muntatge audiovisual. La temàtica és totalment lliure i el repartiment dels grups i monitors queda de la següent manera:

| FICCIÓ | | |
|---------------|---------------------|------------------|
| GRUP | TEMA | MONITOR/A |
| 1 | Curtmetratge de por | Òscar |
| 2 | Les drogues | Òscar |
| 3 | Màter Salvatoris | Òscar |

| DOCUMENTAL | | |
|-------------------|-----------------------------|------------------|
| GRUP | TEMA | MONITOR/A |
| 4 | El Casc Antic de Lleida | Òscar |
| 5 | Els sense sostre | Òscar |
| 6 | La Tribu Verde | Aida / Joana |
| 7 | Black Diamonds | Aida / Joana |
| 8 | Somos lo que vivimos | Aida / Joana |

El que em crida l'atenció i esdevé justament un punt d'inflexió que m'anima i m'estimula escollir aquesta temàtica com a eix vertebrador del meu projecte de Màster és precisament l'assumpte que ocupa cada projecte documental. En aquest sentit, cal

recordar que el tema és totalment lliure i, per tant, són els propis joves els que trien quin serà el fil conductor del seu projecte. Així, dels vuit grups participants en el taller, tan sols tres d'ells, casualment d'origen immigrant, demanen fer un projecte audiovisual amb una temàtica autorepresentativa: volen parlar d'ells mateixos.

Són els següents:

- Tot i ser un concepte difícil de definir, “La Tribu Verde” és el nom que un grup de joves dominicans ha posat al seu col·lectiu de música i ball. Com veurem més endavant, 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”, per la seva banda, són un conjunt de noies de diferents nacionalitats, que es reuneixen amb l'objectiu de muntar un equip de softball (un esport molt semblant al baseball i d'origen dominicà). 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).
- Finalment, “Somos lo que vivimos” és el nom que el grup de joves africans ha posat al seu projecte de creació audiovisual. Volen explicar, a través de quatre històries concretes, què representa per ells el procés migratori i, sobretot, establir un diàleg amb l'Àfrica, a través del qual explicar quines són les condicions de vida en el país de destí.

Per una qüestió de proximitat amb els i les educadores socials que formen part del projecte *Hip Hop Intercultural* i per un interès intel·lectual i professional en conèixer el procés d'autorepresentació d'aquest col·lectiu, decidim, de forma conjunta, que sigui jo (juntament amb l'Aida, una companya amb la que ja he treballat en anteriors ocasions) qui s'encarregui de conduir la creació del projecte audiovisual d'aquests tres grups en particular. Els responsables de la regidoria de Joventut de l'Ajuntament de Lleida accepten la possibilitat que jo faci el meu treball de camp al mateix temps que porto a terme la tasca per la qual se m'ha contractat. Llum verda, doncs. Ja em sento amb l'autorització per començar a donar forma a les preguntes que han anat forjant-se dins del meu cap al llarg del procés que m'ha portat fins aquí.

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 són només els joves autòctons els que escolleixen fer un projecte tan llunyà a ells com el d'una persecució automobilística en una carretera secundària? Per què els joves autòctons no es plantegen la possibilitat de fer una pel·lícula en la que s'expliqui qui són i què fan? És simple casualitat o l'explicació respon, com sospito, a qüestions de caràcter més sociològic? Em decantava, evidentment, per aquesta última opció.

1.2. Els tallers

A mesura que avançava el projecte, vaig anar entenent quin sentit anava adquirint el taller en el qual havia entrat a formar part. Com hem vist, el projecte es dividia en dos grups: un d'ells estava format per joves autòctons que havien escollit elaborar curtsmetratges de ficció i documental i l'altre el constituïen nois i noies d'origen estranger que, guiats per un equip d'educadors de l'Ajuntament, havien decidit crear un documental sobre les seves pròpies vides. I jo en formava part.

De la mateixa forma que els nois i noies amb els que jo treballava, el grup de joves autòctons també amalgamava certa heterogeneïtat entre els seus membres. Tots els grups, menys un, eren els fills i filles de la classe mitjana lleidatana, amb un capital cultural i social bastant elevat. Entre ells, hi havia un grup d'escoltes que havien plantejat fer un documental sobre les persones sense sostre que viuen a la ciutat i una ficció d'assassinats en un institut. Un altre grup, format per alumnes de l'escola Mater Salvatoris⁸, s'havia decidit per un curtsmetratge també ficcionat, tot i que encara no sabien sobre què. Poc a poc ja s'anirien decidint, encara no hi havia pressa. En tercer lloc, hi havia els *Sense Son*; un col·lectiu que treballa amb l'Ajuntament i que volia fer un documental sobre les activitats d'oci nocturn que ofereix la ciutat de Lleida. Finalment, l'únic grup que no coincidia amb les característiques de la majoria i que s'assimilava més als trets socioeconòmics del col·lectiu immigrant era el d'uns joves, pràcticament nens, que havien plantejat fer una pel·lícula de ficció sobre el perill de les

⁸ L'origen de les escoles Mater Salvatoris, que s'inspira en la congregació de Jesús, els jesuïtes, i a Lleida, fins fa pocs anys, acullen només l'educació de les nenes i noies de la ciutat.

drogues. Tots ells, segons em van explicar més endavant, viuen al Centre Històric de la ciutat; un indret intensament estigmatitzat, tant per la tipologia de veïns i veïnes que l'habiten, com per ser el punt calent del tràfic lleidatà: “Si no són els seus familiars, són els seus veïns. Aquests xavals viuen envoltats de camells!”, m'explicaria més endavant l'Óscar, el responsable del seu treball.

Per tirar endavant aquests projectes, l'Óscar havia decidit fer unes primeres classes teòriques sobre les tècniques audiovisuals més bàsiques i prestar llavors les càmeres als nois i noies participants en el taller. Serien ells qui es gravarien, sense l'acompanyament de cap adult, ni tan sols el de l'Óscar. Així doncs, mentre que la pràctica totalitat dels joves autòctons començaria a treballar en un taller de curmetratges de ficció i documental sense cap mena de guia més enllà de la tècnica, el projecte dels joves d'origen immigrant plantejava una estructura un tant diferent.

Els seus educadors per uns motius (tal vegada més *professionals*) i jo per uns altres (tal vegada més *acadèmics*) vam decidir no actuar de la mateixa manera. I és que no ens interessava pas un projecte audiovisual en el qual la conducció fos únicament de caràcter tècnic. La nostra voluntat inicial era la de treballar la vessant pedagògica i social del taller: es tractava, en definitiva, de facilitar una eina, l'audiovisual, que estimulés la reflexió d'aquests joves sobre la seva condició diaspòrica. Confiàvem, doncs, en el potencial educatiu i alliberador dels mitjans audiovisuals en mans del subjecte d'estudi.

El projecte de creació audiovisual que vam plantejar contemplava, ja des d'un bon inici, la creació de tres moments cronològica i metodològicament diferenciats. Aquests tres moments són, d'altra banda, els capítols que estructuraven aquest treball d'investigació. La primera etapa del procés creatiu del documental era l'elaboració de l'esquelet, la seva estructura més general⁹. Comprenia, com no podia ser d'una altra manera, el procés de reflexió i posterior elaboració del guió d'allò que havia de ser el documental

⁹ Concretament, per a l'elaboració dels passos previs d'un guió documental vam basar-nos en l'estructura que plantegen Marzal i Gil (2003: 71):

- Idea i sinopsi.
- Presa de contacte i documentació.
- Localitzacions.
- Formació de l'equip humà.
- Preparació i planificació del material tècnic i humà.
- Escaleta (estructura del guió i relació ordenada de les diferents seqüències) i pla de rodatge.

final. De què volien parlar els joves? Quins eren els seus interessos? I les seves inquietuds? Es tractava, per dir-ho d'alguna forma, d'una posada en comú de l'experiència migratòria que tots ells, d'una manera o altra, havien experimentat en primera persona. I és que, segons em comentaven els i les educadores del taller, aquesta era una tasca que als joves els hi mancava fer: "aquests xavals mai han verbalitzat el seu procés migratori" em deien els professionals en forma de justificació del treball que estàvem duent a terme.

Un cop treballada i desgranada amb cura l'elaboració del guió definitiu, començaria el procés de rodatge del documental. El projecte plantejava dues setmanes de gravació per grup, el que faria un total de sis setmanes de filmació (unes 15 hores de metratge total, no en volíem més). La idea inicial del nostre treball 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. Aquesta proposta, com veurem més endavant, no va acabar d'agradar a dos dels grups participants: la idea de treballar amb la càmera no els satisfieia massa, per sorpresa meua, preferien ficar-s'hi davant. Així, tan sols el grup d'africans va respondre a les nostres expectatives, mentre que els altres dos, "La Tribu Verde" i les "Black Diamonds", van descartar la possibilitat d'agafar la càmera. Aquesta situació va ser el primer pas que va permetre el qüestionament dels plantejaments inicials d'aquest treball. Si nosaltres agafàvem la càmera, plantejàvem gran part de les preguntes, a través del nostre criteri i el nostre punt de vista, on era la seva veu?

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. Tot i que no hem deixat de ser conscients, en cap moment, de què la imatge fílmica en si mateixa està carregada d'ambigüitat i que la fase d'edició del film és la que dona el sentit final al discurs audiovisual, no vam tenir l'oportunitat de compartir aquest procés amb els joves. Donada l'escassetat de temps i de recursos, el muntatge va caure en mans de les professionals que havien estat contractades per fer-ho: la meua companya Aida i jo mateixa. Dos mesos de muntatge en intensos caps de setmana han donat com a resultat tres documents visuals d'uns 15 minuts de durada cada un d'ells (veure annexos).

Vist amb perspectiva, el gest d'acompanyar aquests joves no només en el procés tècnic, sinó també en el de la construcció del discurs (amb una voluntat pedagògica i social),

tot i que bondados de base, parteix de la interiorització de la diferència i d'un cert dèficit en la suposada *autosuficiència* d'aquests joves. Així, mentre que els nois i noies autòctons poden participar d'un projecte d'aquestes característiques de forma absolutament autònoma i independent, tan sols amb uns quants consells tècnics, els joves d'origen immigrant, segons la nostra opinió, necessitaven pensar la seva condició (cal recordar, en aquest sentit, que els documentals proposats pels joves autòctons versaven sobre qüestions no estrictament relacionades amb la identitat) i, per tant, se'ls havia d'acompanyar en aquest procés d'introspecció personal i col·lectiva.

Sigui com sigui, el que s'amaga rere el nostre convenciment d'usar els mitjans audiovisuals com una eina amb implicacions pedagògiques i socials és el que Yúdice anomena la "cultura com a recurs". 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. I és que la cultura, segons l'autor, s'ha apropiat el discurs d'allò social:

Actualment, és gairebé impossible trobar declaracions que no utilitzin l'art i la cultura com a recurs, ja sigui per a millorar les condicions socials, com succeeix en la creació de la tolerància multicultural i en la participació cívica a través de la defensa de la ciutadania cultural i dels drets culturals per organitzacions com la UNESCO, ja sigui per a estimular el creixement econòmic mitjançant projectes de desenvolupament cultural urbà i la concomitant proliferació de museus, la finalitat dels quals és el turisme cultural (Yúdice a Sánchez, 1996).

I és precisament en aquest sentit que aquest projecte plantejava el concepte de cultura: compresa com a recurs, la cultura esdevé, en el nostre 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). El projecte, doncs, plantejava una confiança cega en la potencialitat curativa i terapèutica de l'art, transformat, en aquest cas, en cinema¹⁰. Aquest posicionament, però, aniria canviant a mesura que avançava el treball i la nostra relació amb la institució.

¹⁰ Més endavant, m'adonaré de què la cultura no només pot transformar-se en una eina socioterapèutica, sinó també en un potent mitjà de poder i de control social. Aquesta perspectiva, però, serà tractada amb detall en l'últim capítol d'aquest treball.

2. HIPÒTESIS DE TREBALL

2.1. Primeres conjectures: El context construeix la imatge

Aquest treball va veure la llum amb la clara voluntat d'”atrapar el punt de vista natiu” (Malinowski a Flores, 2007: 72) i amb la convicció més absoluta de què dotar d'un canal de comunicació a persones que habitualment no hi tenen accés, generaria un procés d'alliberament, reconeixement i reconstrucció cultural del col·lectiu treballat. Aspirava a aconseguir una co-construcció del coneixement antropològic i a través d'ell accedir a les construccions que els actors donarien de la seva pròpia realitat, invitant-los a delimitar els temes que, des de la seva percepció, consideressin més transcendents. Tot i ser aquesta una afirmació que ràpidament va posar-se en entredit, els primers passos caminaven en aquest sentit¹¹.

Els nois i les noies d'origen estranger, pensava, adquireixen consciència de la seva identitat cultural només a partir del seu procés migratori: mentre que allí ells eren els *nosaltres*, aquí són els *altres*. Aquest procés d'alterització comporta, per una banda, una autoconsciència de la diferència i, per l'altra, 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 inclòs pel propi col·lectiu estigmatitzat¹².

I és que des de les acaballes del segon mil·lenni, el tema migratori s'ha convertit en un fenomen ben real i de no poca importància. No només ha esdevingut una trama recurrent en els diversos camps d'estudi que l'ocupen, sinó que, a més, ha adquirit noves i complexes dimensions, tant per la seva pluralitat estructural, com pel seu

¹¹ Vist amb perspectiva, es dibuixa un cert paral·lelisme entre la nostra voluntat d'oferir un canal de comunicació a través del qual els nostres informants poguessin expressar-se lliurement i aquells antropòlegs visuals que, cap als anys seixanta, i sent ja les colònies independents, es plantaven amb la seva Bell Howell de 16 mm per intentar esborrar les culpabilitats colonials i documentar com el món s'alliberava.

¹² 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 en la Universitat de Grenoble el 29 d'abril del 1980, assegura que “la màgia social pot transformar les persones pel fet de dir-los que són diferents” (a <http://www.suite101.net/content/el-estigma-y-el-estigmatizado-a4593#ixzz1C2ME1Kpk>).

dinamisme canviant. Tanmateix, tot i la fertilitat del material que diàriament es produeix i l'abundant atenció que se li dedica, són diversos els debats, sobretot fills dels principals mitjans de comunicació i dels discursos polítics, que acaben simplificant i reduint el fet migratori a una sèrie de mites protagonitzats per l'impacte econòmic, pels possibles problemes de convivència social, pels drames humanitaris i pels fantasmes de la delinqüència i la inseguretat pública. Aquest tractament de la immigració com a “missatgera de la desgràcia”, seguint les paraules de Bauman, influencia profundament en l'opinió pública i contribueix a la consolidació d'una imatge estereotipada i altament estigmatitzada d'aquest col·lectiu. Imatge que, sovint, conscient o inconscientment, es projecta sobre ell, impeding la seva individualització i dibuixant el fenomen com una assumpte essencialment problemàtic.

Així doncs, aquestes primeres reflexions apuntaven que és aquest procés, en el que 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'elles se'n desprenia que, tal vegada, rere aquesta necessitat d'autorepresentació podria aparèixer el desig de donar una resposta conscient a tot aquest procés de negativització del col·lectiu del que es forma part.

En aquest sentit, creia fermament que el film documental permetria empoderar aquest col·lectiu. Considerava que el film era usat activament pels qui participaven en ell (Mac Dougall, 1995: 418). Per tant, una de les hipòtesis que estructurava les primeres línies de treball era que qualsevol procés d'autorepresentació audiovisual portava inscrit en el seu sí una ideologia determinada¹³. Això significava que el procés d'autorepresentació no és ni gratuït ni anàrquic, sinó absolutament contextual: respon a uns objectius determinats i ben calculats per part del grup. Així doncs, cada gest, cada paraula o cada

¹³ Segons la Gran Enciclopèdia Catalana (www.grec.cat), el terme *ideologia* porta 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 a procés explicatiu de la seva pròpia situació.

mirada que apareix en escena és fruit d'un context i d'una ideologia determinades; intencionalitats, totes dues, que s'amaguen justament sota el propi procés d'autorepresentació. 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).

En aquest sentit, pensava, que no es podia oblidar que els subjectes són conscients que rere la seva creació hi ha una audiència que veurà i escoltarà les seves paraules. Una audiència que sovint és aquella que els vincula a la delinqüència i a la conflictivitat urbana i a la que, en conseqüència, és a ella a qui volen interpel·lar directament, sent conscients que la pel·lícula és un canal de comunicació per sí mateix. En aquest sentit, creia que calia tenir en compte que la realització d'aquests films no es pot veure com un procés aïllat i absolutament descontextualitzat, sinó que forma part d'un procés social més ampli: els films importen als seus protagonistes en la mesura en què aquest té implicacions pràctiques o simbòliques que ells poden usar *activament*. I és que les pel·lícules resultants no es poden explicar sense tenir en compte el context i els objectius dels qui participen en elles.

Les primeres reflexions, doncs, ens portaven a creure que si el projecte havia funcionat havia estat no només per la bona tasca que havien desenvolupat totes les persones implicades en ell, sinó també, i sobretot, perquè el col·lectiu estudiat n'havia pogut extreure el rendiment que n'esperava: els seus objectius s'havien complert.

2.2. Hipòtesis definitives: Una amalgama d'intencionalitats múltiples

A mesura que avançava el treball de camp i que completava el marc teòric vaig anar problematitzant les primeres conjeitures i imaginant una possible presència d'altres elements d'anàlisi. Si bé podia continuar mantenint el concepte d'intencionalitat, aquest no podia anar lligat exclusivament al subjecte d'estudi i aquest fet em feia entrar directament a interpretar el diàleg que s'establia entre tots els elements implicats: els propis joves, la institució i jo mateixa. Era una amalgama d'intencionalitats múltiples. A partir d'aquí, vaig començar a entreveure possibles relacions de poder i dominació. Així, vaig decidir replantejar les hipòtesis permetent-me una discussió sobre la possibilitat de què els processos d'autorepresentació d'un col·lectiu poguessin respondre

no només als objectius interns del propi grup, sinó també a les expectatives i demandes del poder, simbolitzat, en aquest cas, per la institució en la qual s'emmarca el treball.

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 normalment es desenvolupen en els processos de representació d'un Grup social dins d'un altre. En aquest sentit, segons Carlos Y. Flores (2007), la suposada capacitat mimètica de la imatge ha permès categoritzar l'alteritat i ampliar la diferència entre modernitat i primitivisme. 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 dominació.

Tot i això, la capacitat de capturar imatges per mitjans mecànics també s'ha utilitzat com una forma de transformació i conscientització social, en la línia de les meves primeres hipòtesis. Coincidint amb l'intent d'establir un diàleg més directe amb la interpretació antropològica, diversos investigadors socials (McDougall, Asch, Kildea, Preloran, Rouch, Worth y Adair, entre altres) van començar a treballar de forma més estreta amb els seus subjectes d'estudi, oferint-los mitjans audiovisuals amb la finalitat expressa de crear films col·laboratius i participatius. S'inaugurava així el que ha vingut a anomenar-se "Antropologia Compartida". Aquests exercicis deixen de percebre romànticament les comunitats enteses fins ara com a entitats culturals donades i immutables i les situen en un procés constant de construcció d'identitats a través de representacions híbrides (McDougall, 2009)¹⁴.

Tot i que analíticament el present projecte se situa dins d'aquesta última perspectiva, també qüestiona l'absoluta confiança que alguns autors han mostrat cap a la capacitat transformadora de l'ús de la imatge per part dels subjectes d'estudi. Alguns investigadors, de forma un tant entusiasta, han destacat les infinites possibilitats polítiques i identitàries que es generen a partir del nou paper social dels realitzadors

¹⁴ El model de col·laboració es defineix pel tipus de relació que s'estableix durant la filmació entre els subjectes que hi ha darrere i davant la càmera, tot i que també pot aconseguir-se en les fases posteriors d'edició i exhibició del film.

locals¹⁵ (Feitosa, 1992; Ginsburg, 1996 i Turner, 1991, entre altres). La major part d'aquestes propostes tenen com a objectiu l'autodeterminació i l'afirmació de la identitat dels pobles indígenes. Tenen finalitats polítiques i socials, tals com la superació de prejudicis a través de l'enteniment intercultural o la reproducció de la identitat ètnica i la cohesió política (Ginsburg, 1996: 399).

Altres posicions, pel contrari, 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” (Faris, 1992b: 176). En aquest sentit, aquest projecte de recerca treballa amb la idea que la introducció de la càmera en el treball de camp pot tenir una doble vessant: per una banda, pot servir com a element de control social de l'alteritat, però, d'altra banda, també pot funcionar com a element alliberador del col·lectiu.

¹⁵ El primer realitzador que va veure el potencial polític del cinema va ser Dziga Vertov. El cineasta va desenvolupar una teoria, en la qual el paper del cinema en una societat revolucionària com la russa dels anys 20 havia de ser la d'incrementar la consciència de l'audiència mitjançant el rodatge dels aconteixements diaris de la gent de carrer. El cinema serviria així per apropar la consciència marxista al poble.

3. METODOLOGIA

3.1. Format del treball

En el pensament social contemporani, s'accepta la idea que existeix una relació dialèctica entre allò al que Richard Jenkins defineix com “la reflexió epistemològica i la investigació empírica” (1992: 61-62). En aquest sentit, el present treball considera necessari endegar un diàleg productiu entre la teoria i la pràctica, posant de manifest la necessitat de relacionar-les totes dues, en un procés de retroalimentació constant. La reflexió epistemològica obre noves portes d'anàlisi, mentre que la investigació empírica dirigeix i condiciona la nostra mirada teòrica.

La implicació d'aquest fet és que no es possible recollir dades (visuals) de forma purament mecànica i sentar-se després a decidir quin mode d'anàlisi s'aplicarà i quins presupòsits teòrics descansen en el sí de l'anàlisi. D'altra banda, sembla restringir massa el treball desenvolupar una teoria i unes estratègies analítiques primer i embarcar-se en la recollida de dades marcades amb la finalitat d'aconseguir l'objectiu (Jenkins, 1992: 58).

Així doncs, el que s'intenta amb la redacció d'aquest treball és posar de manifest els vaivens i les rotacions, tan teòriques com pràctiques, a les quals he hagut de recórrer, en un intent de posar en comú el procés de rodatge audiovisual i la pesquisa teòrica i empírica. Per exemplificar-ho, la redacció d'aquesta investigació s'organitza seguint els criteris de construcció d'un film de caràcter documental. Així, es presenta una primera part de preproducció, on s'enumeren els elements bàsics que permetran conèixer i contextualitzar el projecte d'investigació. En segon lloc, la producció ens facilitarà l'enteniment de què és allò que els joves han volgut mostrar i el seu per què. El com ho mostren s'aplega en una tercera part, la del rodatge, la qual ens permetrà conèixer quines són les estratègies, laberíntiques i creatives, que aquests joves fan servir per construir la seva pròpia identitat. El treball culmina amb un capítol sobre la postproducció, el muntatge i la qüestió de l'autoria, reflexionant sobre el pas de l'individu per una institució.

3.2. De qui és aquesta història? Documental participatiu, projecte col·laboratiu

Aquest títol fa referència explícita a un text ja històric que David MacDougall va escriure l'any 1991 sota el nom de "De qui és la història". En ell, l'autor exposa que cal reconèixer a l'Antropologia Visual diversos avenços en els plantejaments metodològics de la pròpia disciplina (avenços que, d'altra banda, ocuparan les preocupacions de l'Antropologia estrictament textual alguns anys més tard). Entre ells, cal destacar la consciència que els relats que escrivim són històries construïdes i que, per tant, es fa necessari qüestionar la seva 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 d'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 siguem textuales o visuals: "Les pel·lícules", explica l'autor, "pertanyen (...) a les persones que participen en elles" (1995:404). Així doncs, tal com assegura Geertz, ja fa temps que els paradigmes de l'experiència i 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 interpretatiu sobre el que descansa aquest projecte de recerca també parteix de la idea de què les dades no existeixen de forma autònoma ni independent: no estan allí fora a l'espera de ser trobades. Tot al contrari. Les dades són construïdes ontològicament mitjançant l'acte d'estudi i d'investigació: el subjecte i l'antropòleg/a les produeixen justament en el moment de la seva trobada. Una trobada que, en aquest projecte d'investigació, pren la forma de tres pel·lícules documentals d'uns dotze minuts aproximats de durada, que ens han permès fer coincidir totes les variables plantejades a l'inici de la recerca: la polifonia, l'explicitació de la trobada i la presència de la càmera fílmica.

El film, assegura Ginsburg, és el lloc privilegiat a través del qual poder observar com interaccionen, no només les veus dels que hi participen, sinó també tot un seguit de

discursos de diversa naturalesa. La seva producció ens permet entendre el 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 propis indígenes i els de la cultura dominant (1991: 94). Així doncs, i seguint les paraules de Ginsburg, les pel·lícules resultants del nostre projecte d'investigació recullen una confluència a tres bandes: tres parts que conformen el tot. Es tracta, en primer lloc, dels joves protagonistes dels films, de la institució que els acull i els *educa*, en segon, i jo mateixa, la tallerista que codirigeix l'activitat i l'antropòloga que, finalment, ho investiga. Aquesta “mediació cultural”, el diàleg i les interaccions quotidianes que s'establiran entre aquestes tres variables, ens permetran entendre la dificultat d'intentar jugar a la multivocalitat.

El simple fet d'entregar els mitjans audiovisuals als subjectes participants de la investigació no ens allibera de la càrrega i la responsabilitat que suposa la nostra intervenció en el procés d'investigació etnogràfica: no som *mosques enganxades a la paret*¹⁶. La nostra presència al camp té una implicació no gens despreciable en els resultats finals: es converteix en una petjada que ha de tenir-se obligatòriament en compte si no volem córrer el perill de segar la informació donada. En primer lloc, la nostra presència esdevé indispensable perquè els joves no coneixien prèviament les tècniques necessàries per poder portar a terme tot el procés de creació d'un film documental. És per això que vam haver de guiar-los en aquest sentit. D'altra banda, davant la possibilitat de convertir-se en els protagonistes d'una pel·lícula, per petita que fos, la major part dels joves van optar per no agafar la càmera: els interessava més sortir en pantalla. En aquest cas, les dues talleristes vam haver d'agafar la càmera, mentre que la major part dels joves van preferir ser els *actors i les actrius* de les seves pròpies vides. Van agafar la posició narcisista.

Tenint en compte, doncs, que no era possible eliminar la meua presència al camp, he intentat tractar la subjectivitat com allò que és, un element clau en el procés de producció i la transmissió del coneixement. És el que Crawford anomena “mode evocatiu” o “mosca en el jo”, referint-se al procés de reflexió sobre la relació entre realitzador, càmera i subjectes representats (a Ardèvol, 1997: 7). Construiré, doncs, al

¹⁶ Aquesta expressió és la traducció textual de l'expressió “fly on the wall”, la qual simbolitza la idea principal del cinema observacional que planteja la possibilitat que la càmera pugui captar la realitat de forma objectiva i imparcial, sense interferir en ella, com si fos una mosca enganxada a la paret.

llarg d'aquestes pàgines, un relat confessional i reflexiu¹⁷: una narració introspectiva que em permetrà plantejar els problemes epistemològics inherents al propi procés investigació etnogràfica en particular i epistemològica en general. Renunciem, d'aquesta forma, a una suposada pretensió d'objectivitat, una posició que, segons Ruby, és “obscena i deshonest” (a Ardèvol, 1995: 164). La meua narració no serà una exposició científica dels fets socials, sinó que esdevindrà una interpretació personal, la meua pròpia mirada al món¹⁸:

La reflexivitat en el cinema etnogràfic pren diferents orientacions, però es tracta, principalment, de reflexar el procés de producció del producte. Aquesta corrent donarà importància a la subjectivitat per sobre de l'intent d'una descripció neutral i pretesament objectiva. Aquesta orientació valora, per tant, l'autobiografia, l'experiència personal i l'autorreflexivitat; així com l'explicitació de la metodologia i de la posició teòrica, ètica i política de l'autor. Potencia també la revelació a l'espectador de les estratègies utilitzades en la creació de la il·lusió cinematogràfica (Ruby, 1980). Reflexivitat suposa pensar sobre el pensar, filmar sobre el filmar, mirar com mirem. En el cine etnogràfic suposa també investigar sobre el propi procés d'investigació, filmar la reacció del públic davant les pel·lícules, fer etnografia sobre la pròpia etnografia (Ardèvol, 1997: 11).

Feia temps que llegia sobre el tema i tenia clar, des de bon principi, que aquest seria un diàleg entre dos pols: els meus subjectes d'estudi i jo mateixa. Poc a poc, però, un tercer element va anar entrant en escena: la pròpia institució. Personificada en els educadors i educadores socials que treballen amb els joves participants en els tallers i en els seus responsables, la Regidoria de Joventut ha estat present al llarg de tot el treball: els educadors i educadores dels joves, per una banda, ens han acompanyat durant procés de guió, producció i rodatge, guiant l'estructura i aconsellant sobre les temàtiques a tractar i els seus caps, per l'altra, també han supervisat el resultat final dels vídeos; ens van invitar fer certs canvis i a eliminar alguns elements no políticament correctes en el resultat final. En aquest sentit, no he pogut evitar la creació de filies i fòbies al llarg

¹⁷ Ruby defineix el “ser 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).

¹⁸ Significat i representació, afirma Hall, semblen pertànyer irrevocablement a la vessant interpretativa de les ciències humanes i culturals (1997: 42)

d'aquest procés. Amistats i enemistats que s'aniran posant de manifest amb l'objectiu de fer més diàfan el discurs i el procés que s'intenta exposar en aquestes pàgines.

Es tracta, en definitiva, d'una convergència de posicions i interessos diversos que, més que un diàleg en el que totes les veus s'escolten i es contempen per igual, genera una sèrie de tensions dinàmiques: una amalgama de veus organitzades de forma jeràrquica i asimètrica que formen part, cada una d'elles a la seva manera, d'aquest projecte d'investigació. En aquest sentit, com veurem més endavant, la investigació fa un gir epistemològic de 180 graus, a través dels quals passa de confiar cegament en la possibilitat d'una coautoria etnogràfica en la que tots els elements participants puguin mostrar-se i escoltar-se de forma equitativa, a entendre, com assegura Geertz, la dificultat que suposa l'intent d'evadir-se del pes de la pròpia autoria (1997: 150). No és, Tanmateix, que hagi deixat de confiar en l'alternativa d'una possible autoria plural, sinó que, més aviat, la nostra investigació s'ha vist condicionada per una sèrie de qüestions d'estatus institucional i altres de caràcter tècnic que han impedit que la possibilitat de donar la veu al subjecte d'investigació funcionés per complert¹⁹.

Aposto, doncs, per posicionar-me al costat de Jean Rouch, qui ens convida a renunciar a la pretensió d'objectivitat i proposa que la narració sigui un discurs subjectiu: la narració (és a dir, textual o visual) no ha de ser una exposició científica dels fets, sinó que ha de proporcionar a l'espectador/a i al lector/a una interpretació personal. Aquesta és la nostra mirada del món:

“L'objectivitat consisteix en insertar el que un sap en el que un roda, insertar-se un mateix com una eina que provoca l'emergència de certa realitat... Quan tinc una càmera i un micròfon, jo no sóc el jo mateix de sempre, estic en un estat diferent, en un *cine-trance*. Aquesta és l'objectivitat que un pot esperar, sent perfectament conscient que la càmera està allí i que la gent ho sap” (Jean Rouch a Grau, 2002: 87).

¹⁹ No ens interessa mostrar una visió higienitzada del film. Apostem, en aquest sentit, per posar de manifest els errors i els canvis de direcció, així com també certs conflictes que, tot i que de molt baixa intensitat, s'han produït entre els responsables del projecte i jo mateixa. Aquesta qüestió quedarà reflexada en l'últim capítol.

3.3. L'etnografia a través de la imatge: una oportunitat o un obstacle?

Existeixen bones raons per incorporar l'anàlisi de la representació visual a la investigació social? Són distintius i valuosos els mètodes d'investigació visual? Poden aportar alguna idea nova més enllà de les que podem descobrir a través d'altres pràctiques metodològiques?

Tot i ser omnipresents en la societat en què vivim, la introducció de les imatges i dels anàlisis visuals ha hagut de suportar, citant les paraules d'Edwards, "una marginació sistemàtica" al llarg de la història de la nostra disciplina (a Orobitg, 2003: 92). La construcció del saber antropològic s'ha basat tradicionalment en el text com a forma predominant de producció i transmissió del coneixement, situant la imatge en una posició supletòria i complementària respecte la producció textual. Per a Margaret Mead, una de les pioneres en utilitzar la imatge en els seus estudis antropològics, l'ús de la fotografia no té sentit sense una explicació verbal que l'acompanyi. Però inclús avui dia, on el fenomen de la hipervisualitat esdevé una qüestió innegable, diversos antropòlegs i antropòlogues suggereixen que un anàlisi visual limita la comprensió dels fenòmens socials i se situa a anys llum de l'autoritat de la que sí gaudeix el text. Kirsten Hastrup, per exemple, se suma a aquest debat i es decanta obertament per l'ús i els beneficis de la textualitat com a forma de construcció narrativa. En un article que publica l'any 1992, l'autora considera que les descripcions visuals no tenen la mateixa força que les descripcions *denses* del text. S'inclina així a favor de l'eficàcia del registre i la representació textual, argumentant que l'escriptura permet un diàleg constant amb el lector, una flexibilitat interpretativa i un vaivé continu entre el detall i la totalitat. La imatge, per oposició, se situa en el pla de la metonímia, fixa la mirada de l'espectador i impedeix un anàlisi de qualitat (Hastrup, 1992).

És per això, tal vegada per un sentiment de desconfiança i una sensació de desavantatge acadèmic, que les preguntes que encapçalen aquest subcapítol són el producte, no només d'una inquietud que ha guiat el meu recorregut acadèmic al llarg dels últims anys, sinó també d'una sensació que es tradueix en la necessitat de justificar, encara avui dia, la tria d'una metodologia visual en un treball antropològic d'aquestes característiques.

I és que des que Malinowski publica, l'any 1922, "Els agronautes del Pacífic Occidental", la pràctica etnogràfica ha esdevingut el tret que ha distingit l'antropologia de les altres ciències socials. Des de llavors, la construcció del saber antropològic, que neix precisament d'aquesta trobada amb l'alteritat, ha estat dominat, també de forma gairebé exclusiva, pel text escrit com a instrument teòric fonamental i com a forma preferent de construcció narrativa.

Actualment, però, superada la fase en què les ciències socials havien d'explicar els "fets socials" (com els anomenava Durkheim), més enllà de les casuístiques particulars, el text entra en una crisi epistemològica i és acusat de reduir la diversitat a una unitat fictícia. En aquest sentit, la imatge (i, en concret, el documental etnogràfic) apareix com una possible solució, com una possibilitat alternativa que permet superar categories globals i tradicionalment vinculades a la textualitat com són "societat", "estructura", "cultura" o "sistema social". Aquest gir epistemològic permet a l'Antropologia Visual mostrar la realitat de forma més concreta i menys lligada a la imposició que suposa el fet d'haver de subscriure el saber a qüestions de caràcter més general (Colleyn, 1999:22-24).

Tot i que els germans Lumière pensaven en el cinema com un instrument científic més que com un espectacle per al gran públic de masses, la vinculació entre la ciència (en aquest cas l'antropologia) i la imatge no és ni ha estat mai una relació fàcil ni exempta de complicacions. La presència de la imatge en els treballs antropològics, segons l'anàlisi que presenta Orobitg (2003), ha transitat per tres etapes diferenciades, al llarg de les quals ha estat tractada de forma diferent i desigual. En aquest sentit, Orobitg dibuixa una primera etapa d'auge (1839-1930) en la que la imatge s'entén com un instrument pragmàtic que permet recopilar les dades per al treball de camp (o, fins i tot, substituir-lo) i congelar així un present destinat a desaparèixer. La patent positivista que recolza la idea de què la imatge és una còpia fidel de la realitat atorga a la fotografia, en aquests primers anys, una absoluta objectivitat científica i, per tant, la capacitat d'accedir a realitats llunyanes a través de les seves representacions virtuals. És així com aquests primers antropòlegs, evolucionistes preocupats per les tipologies racials i fenotípiques de les noves societats que acaben de conèixer, usen la imatge per documentar-les fotogràficament i substituir la presència personal per una representació

visual d'aquestes societats exòtiques i llunyanes²⁰. Antropologia i fotografia, doncs, neixen en un context colonial, que condiona, en bona mesura, el desenvolupament de totes dues disciplines.

Poc a poc, però, entra en escena una reflexió sobre l'ambivalència de la fotografia. Es tracta d'un plantejament que genera una crisi d'objectivitat que fa qüestionar el lloc central de la visió com a forma de coneixement objectiu, autèntic i imparcial. Apareix llavors una segona fase (1930-1970) en la que la imatge és criticada, col·locada en una situació de subordinació al text i acusada de quedar-se al nivell d'allò concret, enlloc d'arribar al paradigma durkhemian que assegura que el coneixement social ha de superar els fets socials i donar explicacions de caràcter més general (Colleyn, 1999:24). Aquests antropòlegs, doncs, es caracteritzen per utilitzar la fotografia en el treball de camp i incloure-la en les seves publicacions, més que per realitzar una labor teòrica entorn a ella²¹.

Finalment, Orobitg dibuixa una tercera etapa (1970-fins a l'actualitat) que revaloritza l'ús de la imatge i de la seva riquesa comunicativa: es formula el concepte d'"Antropologia Visual" (Calvo i Mañà a Naranjo, 2006: 209). La imatge s'entén ara com un producte culturalment construït i com un objecte de representació i de creació d'identitats, i es converteix així en un element etnogràfic i, per tant, digne de ser inclòs en el transcurs d'una investigació antropològica. La reflexió madura i entra en consideració el valor del context i de les relacions entre l'antropòleg, la càmera i l'informant.

Sigui com sigui, la qüestió que ha guiat l'adequació o no d'allò visual al llarg de la història de la disciplina ha estat una confrontació constant amb el text com a eina de

²⁰ Un dels projectes més ambiciosos, dins d'aquesta línia, és el que elabora Etienne-Renaud-Agustin Serres que projecta una revolucionària concepció museística: "un museu fotogràfic de les races humanes" (Naranjo, 2006:27), tal vegada el primer programa d'Antropologia Visual de la història. La seva proposta, basada en la tècnica *objectiva* del daguerrotip, pretenia estudiar els diferents tipus que componien la raça humana sense haver de realitzar viatges a altres continents, tan sols feia falta traslladar-se al museu. Tomas Henry Huxley, per la seva banda, va idear un mètode fotogràfic antropomètric que permetia l'estudi de la raça humana de forma *imparcial i neutra* (Naranjo, 2006:47). Tanmateix, la preocupació entre aquests antropòlegs per haver de rescatar l'essència dels pobles colonitzats va portar a la creació d'imatges absolutament estereotipades idees com les de primitivitat o no-civilització de molts pobles no occidentals.

²¹ Veure, en aquest sentit, els treballs etnogràfics de Franz Boas entre els kwakiult, de Malinowski a Nova Guinea i de Margaret Mead i Gregory Bateson a Bali, entre altres.

construcció del saber antropològic. En aquest sentit, la present investigació se situa lluny d'aquesta dialèctica i proposa, seguint les paraules d'Ardèvol, que la qüestió no és tant quin és el mitjà utilitzat, sinó la manera com s'utilitza i el procés de producció que se segueix (1998:3): textualitat i visualitat, doncs, són dos formes diferents d'informar i narrar l'experiència humana. Així doncs, lluny d'entrar en categoritzacions absolutes sobre els beneficis d'un mètode i els perjudicis de l'altre, preferim assumir, tal com suggereix Colleyn, que l'adopció d'un estil no comporta l'exclusió de l'altre i que tots dos, en definitiva, contempen qüestions complexes i, tal vegada problemàtiques, sobre els modes de representació, les tècniques d'investigació i els processos de comunicació (1999: 25). Qüestions, totes elles, que cal tenir en compte al llarg de la construcció del saber antropològic, indiferentment de si és el text o la imatge qui guia la nostra investigació.

3.4. Metodologia: una hibridació de tècniques. L'ús de la imatge en la recerca

Un projecte d'aquestes característiques només pot ser aprehès a través d'una aproximació metodològica de caire estrictament qualitatiu. Per obtenir un coneixement empíricament fonamentat del complex procés que es pretén treballar, cal apropar-se tot el possible a l'experiència tant dels propis actors protagonistes (els joves immigrants residents a la ciutat de Lleida), com dels subjectes que els acompanyen al llarg del procés (els professionals que hi treballen conjuntament). Així, el recull de dades que ha permès dibuixar aquest projecte ha estat fruit d'un procés d'hibridació entre aquelles tècniques patrimoni tradicional de la ciència antropològica i altres de caràcter més innovador, que es desprenen de la introducció de la imatge i d'una càmera fílmica en el procés del treball de camp. Ens situem, doncs, al costat de la perspectiva de Banks, qui advoca en favor de l'heterogeneïtat de les dades utilitzades en qualsevol procés d'investigació, on l'exploració visual s'hauria de veure com una tècnica metodològica entre moltes altres (2010: 23).

Així, pel que fa als mètodes tradicionals de recollida d'informació, els resultats d'aquest treball són el fruit de l'aplicació de diverses tècniques etnogràfiques com l'observació participant, les entrevistes en profunditat i els grups de discussió. Ara bé, l'ús de totes elles, habituals en qualsevol projecte d'investigació antropològica, s'han vist modificades

per la introducció d'una càmera en el procés de recollida d'informació. La imatge, doncs, ha representat una font important de treball, facilitant àmpliament l'entrada al camp i servint de vincle entre nosaltres i els nostres informant.

En aquest sentit, la imatge s'ha inclòs en la investigació de diferents formes, però seguint una metodologia de treball col·laborativa (Banks, 2010):

1. La imatge com a mètode: Per imatge com a mètode, ens referim a la possibilitat d'accedir al coneixement utilitzant el mitjà audiovisual com l'eina a través de la qual s'ha articulat el nostre treball de camp. Es tracta, en definitiva, d'usar la imatge per obtenir informacions que, d'una altra manera, no haguessin pogut tenir lloc i observar quines són les reaccions del col·lectiu estudiat.
2. La imatge com a dada: Per imatge com a dada entenem la recollida o l'estudi de les imatges produïdes o consumides pels subjectes de la investigació. Es tracta d'estudiar, per una banda, la imatge com un producte cultural creat per l'ésser humà; un producte que estableix relacions entre les imatges i el món que ens envolta. Des d'aquest punt de vista, no ens interessa tant treballar la imatge de forma isolada o formal, sinó des de la seva vessant més relacional. D'altra banda, es tracta d'estudiar la imatge com a dada que també pot servir-nos per entendre quina és la visió que nosaltres com a investigadors/es (que hem creat imatges al llarg del treball de camp) tenim del nostre objecte d'estudi.
3. La imatge com a discurs: Per imatge com a discurs entenem el procés d'articular el material obtingut per crear un discurs determinat: la nostra pròpia forma de mirar la realitat. Aquesta eina metodològica se situa al voltant d'una línia d'investigació que s'ha desenvolupat en els últims anys i que engloba les altres dues. Es tracta de la creació i l'estudi de la imatge col·laborativa i s'utilitza en projectes com el que es presenta en aquestes pàgines, en els que l'investigador/a social i els subjectes d'estudi treballen en autoria conjunta.

L'acceptació dels mitjans visuals en la pràctica antropològica, doncs, comporta obrir un debat sobre els modes de representació, les tècniques d'investigació i els processos de comunicació, tant durant la investigació etnogràfica com en la presentació dels resultats. La incorporació del cinema o el vídeo com a mitjans d'expressió implica alguna cosa més que produir un document visual orientat antropològicament, ens porta a reflexionar

sobre la metodologia de producció, sobre el procés de comunicació entre el subjecte filmat, l'antropòleg i l'audiència, sobre la representació i sobre la pròpia imatge (Ardèvol, 1998:3).

En aquest sentit, la fotografia, assegura Orobitg, porta inscrit en el seu sí una “doble funcionalitat”: la imatge com a mètode i la imatge com a dada etnogràfica (2003: 99). Així, la reflexió sobre la introducció de la imatge en la ciència antropològica ha de calibrar-se a diferents nivells, entenent-la no només com aquell objecte que ens ha de permetre dilatar, ajustar i fer més atractives les tècniques del treball de camp, sinó també com aquell element que, per sí mateix, és portador d'informació rellevant que val la pena tenir en compte. Però anem pas a pas.

Si una imatge pot ser considerada com una dada etnogràfica és perquè aquesta, a banda de ser un objecte, és també una representació (Orobitg, 2003: 97). El concepte d'imatge i de representació visual ha superat, ja fa temps, la diagnosi positivista que s'inclinava a pensar que allò visual és una reproducció fidel de la realitat i atorgava als seus anàlisis una objectivitat científica. La posició teòrica actual, d'altra banda, destaca que les imatges són una construcció cultural i poden ser, per tant, estudiades des d'un punt de vista antropològic. La imatge, doncs, no és només un pur reflex del món real, sinó que en la seva composició s'inscriuen valors socioculturals, a través de la mirada subjectiva de l'autor i del receptor; una mirada sostinguda per un coneixement tàcit i compartit, tal com assegura Buxó:

També des de la sociologia visual s'afirma que les fotografies, el cinema documental i el cinema etnogràfic no només es prenen, sinó que es fan (Chaplin). Per tant, no són mostres d'evidències objectives, no són finestres obertes al món, no són descripcions ni transcripcions, sinó construccions que presenten imatges per representar i produir significats culturals. Les imatges visuals se seleccionen per exagerar o aïllar elements que donin un sentit o un altre a l'acció, es manipula el temps i l'espai i es crea l'ambigüitat suficient o necessària perquè les imatges es llegeixin, inquietin, persuadeixin de moltes maneres i, inclús en situacions de contacte cultural i canvi social, s'adeqüin o es modifiquin segons les condicions d'existència (Buxó, 1999:5).

És per això que la imatge pot ser considerada com un element etnogràfic. Ara bé, i anant una mica més enllà, hem de tenir en compte que el reconeixement dels signes inscrits en la fotografia, des dels més obvis fins als més sofisticats, depèn del

coneixement del context cultural i social en el que aquesta s'ha produït, en el qual té sentit, en el qual s'adreça i el qual contribueix a configurar. Reconèixer, doncs, que la imatge pot ser un element etnografiable ens porta directament a pensar-la com un objecte contingent; un objecte que ha de ser considerat sempre en relació no només amb el context sociocultural de l'autor de la fotografia, sinó també al context sociocultural dels actors que apareixen en ella (Orobitg: 2003: 97)²², sense oblidar, a més, el context del visionat²³. És el que Orobitg anomena “creuament de representacions”.

En la mateixa línia, Bourdieu assegura que “al mirar al que mira (o que fotografia), (...) un es posa a mirar com pretén ser vist: ofereix una imatge de sí mateix” (1979:129). En aquest sentit, alerta l'autor, mirar (o fotografiar) sense ser vist és “desposseir els altres de la seva imatge” (op. cit.). És per això, per evitar aquest *furt* metodològic, que l'Antropologia Visual ha desenvolupat la tècnica col·laborativa on tan informant com antropòleg formen part del procés d'investigació. En aquest sentit, la càmera, ara sí com a mètode, participa en la producció de coneixement.

Així, el fet d'incloure la fotografia en el procés etnogràfic no parla només de com ha d'interpretar-se la significació de les imatges com a productes culturals, sinó també de com explorar conjuntament aquesta experiència. En aquest sentit, tal com proposa Ruby (1982), es tracta de plantejar un procés de recreació en el que participin dialògicament l'antropòleg i els actors socials, en autoria conjunta. La càmera, doncs, no ha de captar els fets objectius, sinó la relació entre l'investigador i el seu context d'investigació. En aquest sentit, la introducció de la càmera en el procés d'accés al coneixement posa de manifest la necessitat de registrar conjuntament l'experiència cultural (Ardèvol, 1998; Buxó, 1998; MacDougall, 1875; Orobitg, 2003; entre altres).

²² Maria Jesús Buxó explica, a través de la seva experiència de camp a Amèrica, que la gent, en ser protagonista d'una fotografia *actua* activa i retòricament construint la seva imatge: “(la gent)”, assegura Buxó, “es disposa de certa manera davant la càmera, té els seus codis d'exposició de la cara, el cos, l'abillament i l'elecció d'objectes o instruments, així com en l'escenificació dels seus familiars i altres membres del grup d'acord amb les regles apropiades de gènere, sexe, rang i context de situació” (1998:178). A través de diversos exemples etnogràfics, doncs, l'autora posa de manifest la necessitat de tenir en compte el context sociocultural en el que s'inscriu la fotografia. D'altra banda, però, no hem d'oblidar que la mirada de l'autor o de l'autora d'una fotografia també tindrà un pes rellevant en el procés de significació d'aquesta. Robert Flaherty, en una de les fotografies preses a Nanook, substitueix deliberadament l'escopeta de caça per una llança, amb la voluntat de recrear el context esquimal d'acord amb una visió estrictament occidental. En aquest sentit, diversos autors i autores postulen que la fotografia parla tant de la persona fotografiada com d'aquell qui la pren.

²³ En aquest sentit, Orobitg suggereix la importància de tenir en compte el que s'anomena “realisme etnogràfic” o, el que és el mateix, la mirada cap a la fotografia del propi antropòleg (2003: 101).

PRODUCCIÓ:

Els processos de construcció indentitària

Davant de l'objectiu sóc al mateix temps: aquell que crec ser, aquell que m'agradaria que creguessin, aquell que el fotògraf creu que sóc i aquell que serveix per a exhibir el seu art.

Roland Barthes.

4. I PER QUÈ LA IDENTITAT?

La identitat, per a l'individu que la viu, és una gran font de sentit i experiència. Es tracta d'un problema universal que, segons Castells (2001), segueix un procés de *construcció* de la significació individual i col·lectiva a través de l'ús de diversos atributs culturals als quals donem prioritat per sobre d'altres fonts de sentit estrictament secundàries.

El punt de partida d'aquest anàlisi identitari és doble. Per una banda, ens interessa especialment l'accent que Castells posa en el concepte de *construcció*. Un accent que es tradueix en un rebuig categòric a l'essencialització de les identitats col·lectives que, lluny de ser enteses com a pràctiques naturals i congènites a una comunitat donada, responen a un clar procés de fabricació i adaptació al context particular en el que se circumscriuen: "L'essencial", assegura Castells, "és el com, des de qui, per a qui i per a què" (2001: 29). Què passa amb la identitat social impulsada pels moviments migratoris, socials, culturals?, om es concilien canvis amb la identitat original?, Com l'immigrant manifesta la seva identitat, com la conserva, com la fusiona amb la identitat de la societat d'acollida? I, al contrari, com l'Altre, rep aquesta identitat al·lògena, l'absorbeix, la transforma". Es tracta, en definitiva, d'una actitud que es posiciona en

favor de les explicacions de tipus social, descartant que sigui la introspecció individual la responsable de revelar els secrets de la identitat.

4.1. La identitat en els temps que corren

Si reconeixem, doncs, que la identitat és una construcció social no podem deixar de preguntar-nos què ha passat perquè les ciències socials li hagin prestat tanta atenció al llarg dels últims anys i l'hagin titllat, fins i tot, d'“idea-força” dels nostres temps (Bueno a Martínez, 2006: 772). Aquest bullici acadèmic cap a la qüestió identitària s'explica per una transformació en el context que l'acull: la identitat, que tradicionalment havia mantingut estables els seus pilars més bàsics, s'ha vist obligada recentment a reformular els seus referents objectius, que es troben en clara regressió des de l'aparició de la segona modernitat.

Diversos autors (Appadurai, 2001; Castells, 2001; Bauman, 2005 i Gupta i Ferguson, 1997, entre altres) proposen que l'emergència de la globalització ha fet canviar les dinàmiques que la gent usa a l'hora de definir la seva identitat. Els subjectes, quan es construeixen, ja no ho fan com ho han fet sempre: deixen d'emmirallar-se en els elements que les seves societats civils els ofereixen (Castells, 2001: 34) i recorren a altres dinàmiques de tipus global. En aquest sentit, Martínez (2006) distribueix la modernitat en dues etapes diferenciades que es caracteritzen per la forma en què afecten la identitat. En la primera, assegura, la identitat descansava sobre uns pilars sòlids (treball, família, nació i religió); uns pilars que tendeixen a debilitar-se en la segona modernitat, quan la identitat es torna més “fràgil i inestable” (Martínez, 2006: 721). Una segona modernitat que es caracteritza per un creixement exponencial de globalització i una progressiva pèrdua de pertinença territorial.

Així doncs, davant d'una cada cop més accelerada mundialització, en la que les fronteres de la lliure circulació de capital es dilueixen a la velocitat de la llum i el desplaçament de persones (ja sigui voluntari o forçat) augmenta de forma exponencial, sembla que els termes globalització i territorialització, tal com s'han vingut definint tradicionalment, necessiten ser repensats i redefinits.

En primer lloc, si ens referim al concepte globalització, lluny de situar-lo, doncs, al costat d'aquells discursos que consideren que la globalització no és més que la història de l'homogeneïtzació cultural, i lluny també de negar la seva força expansiva, el que és necessari és veure quins són els processos a través dels quals la localitat adapta i redefineix els fluxos globals i els converteix en qüestions vernàcules i circumscrites al context local, apropiant-se de forma diferent dels diversos materials que ofereix la modernitat. És el que Appadurai anomena “la globalització des de la base” (2001:3).

D'altra banda, en un món en el què la gent està en constant moviment, en un món on la mercantilització treballa a escala global i les interconnexions estan a l'ordre del dia; la figura de l'Estat-nació va perdent, poc a poc, la seva capacitat de, per una banda, construir i circumscriure identitats i, per l'altra, gestionar la relació entre la globalitat, la modernitat i la localitat. La teorització sobre l'espai, doncs, ens obliga a reavaluar els conceptes analítics tant centrals en antropologia, com són el de cultura i diferència cultural. I és que la tradicional vinculació entre cultura i territori (adscriu a unes fronteres nacionals) es basa en una construcció de l'espai aparentment no problemàtica, on cada país encarna la seva pròpia cultura. Avui dia, però, la ràpida i expansiva mobilitat de la gent demostra estèril aquesta aproximació i les “cultures” o els “pobles” deixen de ser plausiblement identificats en un punt concret en el mapa mundial (Gupta i Fergusson, 1997).

Davant d'un context com aquest, el que és presentment necessari és veure quins són els elements que s'usen a l'hora de construir un imaginari social; una identitat que, com veiem, ha deixat de ser estrictament local, per esdevenir bàsicament multisectorial.

Segons Appadurai (1996), els dos pilars que lideren aquest procés identitari i que permeten problematitzar aquest canvi són, per una banda, els mitjans de comunicació (immersos de forma majoritària en un context virtualitzat) i, per l'altra, els moviments migratoris. Així, en primer lloc, els mitjans de comunicació (ja sigui la premsa, Internet, el cinema o la fotografia), cada cop més interconnectats entre sí, ofereixen nous i diversos recursos per a la construcció de la imatge de les subjectivitats, les identitats i el món que ens envolta. Es tracta d'una nova cultura de la virtualitat real construïda mitjançant un sistema de mitjans de comunicació omnipresents i interconnectats. L'aparició constant de noves formes de comunicació i, per tant, de noves imatges del

món, permeten transformar o, si més no, qüestionar les formes expressives vigents o dominants en cada context particular:

Els mitjans electrònics passen a ser recursos, disponibles per a tot tipus de societats i accessibles a tot tipus de persones, per a experimentar amb la construcció de la identitat i de la imatge personal (...) i proveeixen de recursos i matèries primes per fer de la construcció de la imatge del jo, un projecte social quotidià (Appadurai, 1996:19).

A aquest ordre d'instabilitat en la construcció de les identitats socials s'hi ha de sumar, a més, el constant moviment de persones que, per motius diversos, emigren dels seus països d'origen i s'instal·len en noves orografies, habitualment urbanes. Aquesta hibridació, aquesta suma entre la lliure circulació d'imatges i narratives i l'intens tràfic de persones en moviment, dóna com a resultat representacions mòbils que es troben amb espectadors desterritorialitzats. El resultat d'aquesta suma són el que Appadurai anomena “esferes públiques en diàspora” (Appadurai, 1996:20), un fenomen que s'allunya de la força de l'Estat-nació com a àrbitre fonamental en la construcció de les identitats dins de les seves fronteres i estableix una relació directa entre la circulació dels missatges dels mitjans de comunicació, per un costat, i les audiències migratòries, per l'altre.

Així doncs, aquestes esferes públiques que es generen en la diàspora esdevenen mitografies que passen a convertir-se en “estatus funcionals” que guien la vida de les persones, produint idees sobre el món que les envolta i empenyent els seus membres a l'acció (Appadurai, 1996:21). És a dir, els mitjans de comunicació i les migracions massives activen la imaginació dels grups socials, que poden començar a sentir-se i imaginar-se com a col·lectiu, a través d'informacions que ja no estan estrictament lligades al context espacial i concret en el que viuen²⁴. Es creen, així, “comunitats imaginades” (Anderson, 1991) que trenquen fronteres i que són capaces de passar de la imaginació a l'acció col·lectiva, però que, finalment, són adaptades i redefinides pel context local.

²⁴ En aquest sentit, Anderson (1983) és el primer en insinuar l'argumentació en la que es basa Appadurai. Anderson demostra que l'adopció de la impremta per part del capitalisme esdevé un recurs important per mitjà del qual grups de persones que mai s'han trobat cara a cara poden començar a pensar-se com a col·lectiu amb alguna cosa en comú.

La globalització, per tant, no només internacionalitza mercats, finances, democràcia i lliure mercat, sinó també pràctiques culturals quotidianes que es van transformant a través del treball de la imaginació i del context d'allò local. Els mitjans de comunicació globals i la mobilització transnacional trenquen el monopoli que tenien els Estats-nació autònoms respecte el projecte de modernització i de construcció d'identitats (Appadurai, 1996:26).

I és que en un món de fluxos globals i migracions massives, el concepte de territori es reassignifica i deixa d'estar circumscrit a unes fronteres determinades. En aquest sentit, la tradicional vinculació entre identitat i frontera estrictament estatal perd la seva força i s'emmiralla en tot un seguit d'imatges i narratives que circulen de forma diaspòrica i transfronterera, demostrant com la globalització no només internacionalitza mercats, finances i lliure mercat i lliure comerç (processos, tots ells, que afecten la vida diària de les persones), sinó també pràctiques culturals que són, al mateix temps, reassignificades i adaptades en la localitat.

Aquest nou context mundial, inestable i imprevisible, transforma la forma en què la gent defineix la seva identitat, cada cop també de forma més inestable i imprevisible. Com més abstracte és el poder dels fluxos globals de capital, la tecnologia i la informació, més concretament s'afirma l'experiència compartida en el territori, en la història, en la llengua, en la religió i, també, en l'ètnia (Castells, 2001). Tot i això, el procés de construcció de la identitat, en el sí de la "modernitat líquida" de Bauman o del capitalisme "flexible" de Sennett, ha deixat de ser fàcil: ha perdut un dels seus trets més típics, la seva continuïtat²⁵ (Martínez, 2006: 821).

I és per això que, en contrast amb al fase anterior, la identitat ha deixat de ser adscrita, tancada i fortament territorialitzada, per tornar-se progressivament més oberta, de caràcter adquirit i cada cop més individualitzada, reflexiva i diferenciada (Martínez, 2006: 816). I és que en el context actual apareix, doncs, la difícil tasca de construir-se un a si mateix.

²⁵ En aquest sentit, Zygmunt Bauman explica que la identitat moderna és una identitat que es basa més en l'art d'oblidar que en el de construir pacientment al llarg de tota una vida.

4.2. La contradicció entre la identitat viscuda i la identificació externa

La identitat, com veiem, no forma part de nosaltres com si d'una adscripció directa i automàtica al nostre ser es tractés. No posseïm ni uns atributs donats ni tampoc un catàleg de singularitats prèviament llegades. Ni res predeterminat que al que aferrar-nos per entendre què, qui i com som. Tot al contrari (i ja ho deia Simon de Beauvoir): no som, sinó que ens fem. El nostre "jo" (o el nostre "nosaltres", en aquest cas) es construeix. Però com ho fa?

La hipòtesis de partida d'aquesta recerca entenia la identitat com aquell procés dinàmic que es construeix mitjançant les experiències, les memòries i les vivències de tota una vida. Entenia que la identitat era, en definitiva, el que Terradas anomena "identitat viscuda" (2004: 64): una identitat particular que es construeix subjectivament i que neix, efectivament, de la mateixa experiència de viure. I és precisament per això que, com ja hem vist, la identitat es complica i es fragmenta: el procés de viure també ho fa. Un dels títols dels projectes audiovisuals que s'han creat al llarg d'aquest projecte, "Somos lo que vivimos", fa una referència explícita a aquesta primera identitat que defineix Terradas.

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 doncs, hi ha una part de la identitat que, evidentment, es construeix mitjançant una experiència individual que es transforma en col·lectiva si, i només 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 massa problemes amb les categories d'"identitat viscuda" i "identitat cultural" que ens proposava Ignasi Terradas. Ara bé, el conflicte va aparèixer (sempre ho fa) quan, enmig del treball de camp, vam notar la presència d'una tercera categoria que, tot i no haver identificat abans, prenia una rellevància important en el procés de construcció de la identitat dels joves amb els que estàvem treballant. Es tractava d'una mirada externa. Una mirada que interaccionava amb la seva subjectivitat i que, en conseqüència, formava part del seu procés de construcció identitària. Ens referim, evidentment, a la mirada de la institució i a la meua

pròpia. 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 identitària.

En aquest sentit, Ignasi Terradas continua oferint-nos les eines per interpretar aquest sobtat canvi de rumb. L'autor parla d'una estratègia que es presenta oposada a la identitat viscuda: "la identificació". La identificació, assegura Terradas, 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 precisament el que feia la nostra mirada: convertia l'experiència viscuda dels joves en una categoria abstracta, en una condició externa que els assigna etiquetes, en un acte classificatori realitzat fora de la vida.

La pregunta que venia a continuació era indispensable per a poder entendre aquests nois i noies: com afecta aquesta identificació a la identitat viscuda dels joves? Veiem-ho.

Lleida, 21 de setembre del 2010

Una gran vidriera, transparent i hospitalària, presideix la porta d'entrada de la Regidoria de Joventut de l'Ajuntament de Lleida. Es troba en una via estreta i fosca, a l'extrem sud de carrer de la Palma; un carrer que ofereix un important desnivell i on, en el seu punt més baix, es transforma en la porta d'entrada al carrer Major, carrer de comerços i negocis i un dels punts més concorreguts de la ciutat. Al creuar la porta de vidre de *La Palma* (així és com l'anomenen de forma amable els seus treballadors i treballadores), dues noies em reben aixecant el cap de l'ordinador i decantant-lo lleument. És un signe de benvinguda que normalment acompanyen amb un fràgil "hola". A vegades, també somriuen.

El que més endavant es transformarà en el meu itinerari habitual, avui se'm dibuixa encara una mica estrany. M'és del tot desconegut. És el meu primer dia com a treballadora de l'Ajuntament de Lleida i m'acompanya, en conseqüència, una inquietud prou singular. Singular però raonable. Em dirigeixo pausadament cap a les taules de l'esquerra de la sala, just al costat del despatx del jove regidor Oriol Yuguero, habitualment buit i sense gaire activitat. Allí s'hi asseuen gairebé sempre els tres educadors, dues noies i un noi, amb els quals treballaré al llarg de tot el taller i als que conec d'altres àmbits no estrictament laborals. Són els meus amics. Em saluden i m'assenyalen amb el cap, dissimuladament, el despatx de l'Emília, la cap de secció de la Regidoria de Joventut. M'està esperant. Som a finals del mes de setembre i em reuneixo per primera vegada amb els encarregats del projecte amb el qual començaré a treballar.

Ella es diu Emília Corona i sembla ser la persona que millor sap què i com ho hem de fer. És la responsable de Joventut. Em condueix cap a una sala molt petita i plena de llibres de temàtiques properes al que jo considero que és la línia educativa de la regidoria: pedagogia, joventut i resolució de conflictes. Una sala no massa adequada per a reunions amb el consistori, penso. Però tan se val.

A la cita hi participem cinc persones: tres treballadores de l'Ajuntament: l'Emília, la Noemí i la Llibertat i les dues encarregades de tirar endavant el taller de documentals:

l'Aida (una amiga amb la que ja he treballat en anteriors ocasions) i jo mateixa. A la reunió encara hi falta l'Òscar, al que no conec però que, segons em diuen, està rodant una pel·lícula als Estats Units. Es tracta d'una informació que, irracionalment, em genera un cert malestar (el considero la nostra competència directa? Espero que no). Ell serà qui s'encarregarà de coordinar els grups de joves que vulguin prendre part de les pel·lícules de ficció que també contempla aquest taller.

La reunió comença com era d'esperar: seriosa i amb un tracte molt professional i excessivament formal. Em sorprèn positivament el comportament de l'Aida, que mostra la seva cara més amable, d'una forma inusualment seriosa i propera, al mateix temps, i usant els seus coneixements tècnics per guanyar el pols d'aquesta primera trobada. Parlem, evidentment, de temes organitzatius, del calendari d'execució del projecte i de les necessitats tècniques i metodològiques. Sembla que, a priori, no tenen una idea gaire clara de com volen que sigui aquest treball. Les úniques directrius que ens donen responen bàsicament al que ja sabíem: els joves han de fer un curtmetratge, ja sigui de ficció o basat en una realitat a escollir. Ells mateixos triaran la temàtica que els vingui de gust tractar. És la primera vegada que l'Ajuntament porta a terme un projecte d'aquestes característiques i, per tant, ens donen una llibertat considerable per construir-lo a la nostra manera. Sembla ser que nosaltres som les professionals i les enteses en la matèria. També ens expliquen quina és la forma en què habitualment l'Ajuntament paga els seus projectes: poc i amb retard.

Poc a poc, però, la conversa es va relaxant i sobre la taula apareix el tema de la immigració. Qui són els nois i noies amb els que treballarem? Com els veuen elles i com els defineixen?

5. LES DIFERENTS VISIONS DE LA IMMIGRACIÓ O COM EXISTIR A TRAVÉS DE LA MIRADA

5.1. Estratègies discursives de construcció de l'alteritat: la perspectiva de la institució

Tot i la infinita diversitat de les persones concretes que protagonitzen els moviments migratoris, la cada cop més abundant presència d'habitants estrangers en sòl autòcton va sovint acompanyada de l'existència d'un ampli ventall d'imatges genèriques que, en detriment de la complexitat dels fenòmens socials i en forma de percepcions, prejudicis o estereotips, dibuixen els nous veïns i veïnes com un col·lectiu homogeni i uniforme, amb característiques específicament ancorades en la seva ètnia, en la seva religió o en el seu país d'origen.

La convivència entre els diferents col·lectius que habiten la ciutat es basa, precisament, en aquest conjunt de percepcions i actituds entorn les identitats culturals. Es tracta de la creació d'unes narratives simbòliques que poden conduir a situacions monoculturals (d'aïllament i manca de convivència), multiculturals (de convivència parcial o fragmentada) i interculturals (d'intercanvis i convivència fructífera). Així doncs, la construcció de les identitats no es pot entendre sense la percepció de les alteritats, sense la seva *identificació* (Terradas, 2004). Aquesta pot començar amb categoritzacions purament fenotípiques, no discriminatòries sinó classificatòries, i acabar amb categoritzacions ètniques o culturals (“nosaltres no som tan carinyosos”). Si l'alteritat fa referència al reconeixement dels altres col·lectius d'immigrants amb els que hom interactua, aquesta només té repercussions per a la convivència quan es formula des del grup majoritari o dominant. És llavors quan pot sorgir la xenofòbia i el racisme, que la majoria dels joves han viscut a nivells diferents (Feixa, 2010).

Malgrat que les educadores consultades sovint demostren certa voluntat de no encasellar els nois i noies en categories predefinides i estàtiques, la construcció d'imatges representatives del col·lectiu estudiat esdevé una estratègia molt utilitzada en les seves narratives. Les converses amb els professionals, doncs, posen de manifest múltiples estereotips sobre les identitats (és a dir, sobre les visions entorn el “nosaltres”) i sobre les alteritats (sobre les visions entorn els “altres”). Són imaginaris col·lectius poblats de

representacions estereotipades que els autòctons utilitzen com coneixement veritable de la realitat social que els envolta.

Els adults entrevistats són conscients que els prejudicis sobre els nouvinguts són a la base de determinats processos d'exclusió, però alhora serveixen per explicar alguns trets culturals diferencials construïts a partir de la seva pròpia experiència professional (per exemple, certs dèficits en el rendiment escolar dels joves immigrants). No hem d'oblidar que els processos de creació d'identitats s'han fet sempre per oposició, reafirmant els aspectes positius propis o en detriment dels altres, els negatius (Mayoral i Tor, 2009:46).

Entre les narratives dels educadors i les educadores socials, així com dels seus caps, s'estableix, en primer lloc, una jerarquia entre els diferents col·lectius de joves estrangers residents a la ciutat de Lleida i usuaris de la Regidoria de Joventut de l'Ajuntament de Lleida. El primer criteri de diferenciació és de caràcter nacional, d'origen. Mentre que la primera diferència respon a la dicotomia entre un nosaltres i un ells (autòctons i estrangers), l'alteritat s'organitza també segons criteris nacionals i d'origen: les fronteres entre els col·lectius de joves es dibuixen a través del lloc del seu naixement. Els "llatins" (d'origen dominicà, la majoria d'ells), per exemple, són descrits com els joves més "conflictius" i els més "agressius", mentre que els "africans" presenten una descripció més amable: normalment no es fiquen en tants problemes, diuen. Tot i que durant el treball de camp hi ha hagut dues baralles prou significatives entre aquests col·lectius, la interpretació general (tot i que no he pogut assistir a les reunions formals en què els professionals analitzen aquests conflictes) és que les disputes gairebé sempre són provocades pel col·lectiu de joves dominicans i que són els africans, amb el seu temperament més calmat, els que aconsegueixen que la disputa no vagi més enllà.

Entre altres qüestions, com l'educació rebuda als seus països d'origen, un tarannà tendent a la violència o el context socioeconòmic en el que han crescut aquests nois i noies, el motiu que millor permet explicar aquesta gradació ètnica de l'alarma social és l'establiment d'una associació directa entre el jove d'origen dominicà (generalment, a més, de gènere masculí) i la seva pertinença a les bandes llatines. Així, el fantasma de la violència organitzada i importada des de l'Amèrica Llatina pren força en les seves explicacions. Tot i que els professionals parlen de la presència de bandes llatines amb

molta cura i sempre amb el condicional com a bandera, la pertinença d'aquests joves a grups organitzats de caràcter transnacional es converteix en una explicació plausible d'aquesta suposada jerarquia ètnica, en la que els joves dominicans són percebuts com els més violents o els més perillosos, davant d'altres col·lectius que, com els africans, són descrits de forma més amable i benèvola.

Aquesta major criminalització²⁶ del col·lectiu de joves llatinoamericans és un debat en el que no es pot obviar el paper que també hi juguen els mitjans de comunicació. La premsa local, a través de la seva interpretació dels fets socials, crea certa alarma mediàtica, de la que se'n desprèn un imaginari social determinat que s'alimenta de temes com el de la conflictivitat juvenil. Es privilegia, doncs, la noticiabilitat del caràcter conflictiu o de desordre públic, generant una associació directa entre certs col·lectius d'immigrants i l'augment de les problemàtiques en l'espai públic. 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 i les llegendes urbanes i la realitat quotidiana.

El que veiem, doncs, és l'explicació de la cultura com un procés conclòs: un procés que Briceño anomena *culturalització*, "un procediment de construcció de l'altre sobre la base de l'atribució d'un bloc rígid de patrons culturals que estableixen una distància infranquejable entre aquest i la població autòctona" (Briceño, 2004: 209). Així doncs, i sempre segons els entrevistats, els llatins "tenen molt caràcter", "els corre molta sang per les venes", "són gent peculiar", "diferent", "molt més calenta"... Són només alguns dels atributs que es desprenen de les descripcions que els adults fan sobre el col·lectiu llatinoamericà, especialment sobre els seus joves. Així, moltes de les descripcions dibuixen un col·lectiu gregari i tancat, de naturalesa calenta i fogosa, fort temperament i amb certa tendència a l'agressivitat.

Jo entenc que des de dalt preocupin els llatinoamericans i no els xinesos, no s'integren però no porten problemes, són un ghetto tancat. Els llatinoamericans també són un ghetto però no tan tancats i es posen amb tots. Per bé i per malament. Llavors porten

²⁶ Segons Briceño, l'estratègia de la criminalització consisteix en "l'associació dels seus membres a accions delictives, successos irregulars, situacions al marge de la llei o problemes d'ordre públic (2004: 206).

problemes perquè jo et dic, corre molta sang per aquelles venes. I tenen el seu caràcter, és més nerviós... Qualsevol insult potser els afecta i, de seguida, l'agressió física i verbal és instantània. Un xinès no t'ho farà, un senegalès o un africà difícilment t'ho farà o els marroquins que no t'ho faran. Els llatinoamericans sí, vale? A mi, per exemple, ara em tiren molt els xinesos perquè em preocupa molt aquesta integració. Vull dir es que no s'integren absolutament gens. Per començar, amb la llengua.

Tinc un altre tema al voltant dels joves llatins. Seria la seva necessitat d'estar junts, o sigui, els llatins van sempre en grup, no? I necessiten trobar-se i afirmar-se junts diguéssim. Llavors una de les coses que els hi agrada és barallar-se, no? És a dir, tenen molta necessitat de fer una demostració de la seva capacitat física, i això fa que moltes vegades s'esbarallin però no perquè es facin mal, com aquí farien un pols pues allà una baralla, no? I això ha fet que a vegades, en segons quines places, s'hagin espantat, no? Perquè han vist joves llatins que s'han barallat o s'han posat a barallar-se però són nois que són molt amics i que no... [Educador]

Aquests són dos exemples prou significatius de la visió que els adults tenen sobre el col·lectiu llatinoamericà i sobre els seus joves en especial. Els fragments són reveladors no tant pel valor de veritat que pugin tenir aquestes imputacions, sinó per com es construeixen les suposades conductes agressives dels immigrants, apel·lant directament a la seva cultura. Segueix viu, doncs, l'ideal de la identitat "autèntica"; una identitat que va més enllà dels rols i les definicions socials, la creença en una identitat immanent, de caràcter extrasocial, que l'individu porta al llarg del seu recorregut migratori i que ha de ser capaç d'expressar espontàniament.

El que crida l'atenció, en primer lloc, és que el que es descriu no són conductes individuals: no és un xinès, un africà o un sud-americà qui es comporta de la forma descrita, sinó que qui ho fa és tot un col·lectiu en general. Per tant, el que es desprèn d'aquestes descripcions és que els adults identifiquen la conducta del subjecte a la col·lectivitat, relacionant-la amb nacionalitats i amb costums concretes, hàbits i rutines culturals ancorades i territorialitzades en el seu país d'origen.

D'altra banda, però, també hi ha discursos que reconeixen que tan l'entorn, com les condicions de vida immediates i la manca d'oportunitats poden ser la causa de la seva exclusió. Són explicacions no tant de caràcter culturalista, sinó *socioeconòmic*: "Com que no tenen tots els elements per ser una persona plenament integrada socialment,

llavors, normalment tenen més facilitat per relacionar-se amb gent marginal”, explica una de les entrevistades.

En tercer lloc, es destacable que es tracta d'un discurs que es pretén lliure de judicis morals. En cap moment aquestes conductes són desqualificades verbalment com a dolentes, com tampoc són producte de la mala fe de qui les té. Són usos i costums propis que estan més enllà de la responsabilitat individual i que, com costums culturals que són, semblen ser legítimes i comprensibles en sí mateixes: “són costums, com nosaltres també les tenim”.

Així doncs, sigui quina sigui la causa de la seva situació, la qüestió és que les converses dibuixen categoritzacions generals que atribueixen al propi col·lectiu immigrant alguns dels conflictes i dèficits estructurals²⁷. Es tracta de dèficits que responen, generalment, a situacions estructurals dels sistemes polítics i educatius d'origen, encara que els joves poden reaccionar de manera diversa a aquests condicionants. Sembla, doncs, que la *culturalització* esdevé el nou discurs que permet entendre i ordenar l'alteritat dins del mapa simbòlic de la població autòctona:

El discurs sobre la immigració “no comunitària” es converteix, d'aquesta manera, en un dels principals reveladors socials d'aquest procés d'etnificació i, en conseqüència, de segmentació social que recorre les societats contemporànies i que entronitza la cultura com l'única dimensió explicativa de les interaccions i les relacions socials. Una entronització que si bé postula el respecte i el valor de la diversitat cultural, suposa la identificació entre cultura i nacionalitat (...), destaca la incommensurabilitat de les diferents cultures, cosificant-les i naturalitzant-les, a més de concebre-les com a entitats ben delimitades, compactes, tancades, harmonioses i sempre donades d'una vegada per totes (Santamaría, 2002: 70).

Santamaría, amb aquestes paraules, posa de manifest que l'etnificació s'ha convertit, en els nostres temps, en l'indicador més significatiu, a través del qual poder explicar i

²⁷ Sota l'aparent igualtat formal de la diferència, se situa, a poca profunditat, la jerarquia. Ens trobem davant d'una categorització racial jeràrquica i davant del que Verena Stolcke anomena “fonamentalisme cultural” (Stolcke a Briceño, 2004: 113) : una nova retòrica d'exclusió que recorre a la incommensurabilitat de les cultures. L'efecte de tals representacions es fonamenta en la impossibilitat de compartir l'espai degut a la incompatibilitat cultural. Es mostra, doncs, com la cultura s'ha convertit en un motiu ideològic i discursiu per justificar l'exclusió mitjançant la idea de que la diferència cultural genera tensions i dificulta la convivència.

construir les nostres relacions socials. De tot el ventall d'elements possibles pertinents al *culture staff* del col·lectiu aliè, de la infinitud d'ingredients existents en el món social que construïm, escollim aquelles dimensions que més ens interessin (en aquest cas, segons Santamaría, les característiques ètniques o les diferències culturals) i les erigim com a símbols capaços d'encarnar la diferència i de simbolitzar una indiscutible representativitat de la identitat d'aquell altre que ens interessa comprendre i integrar en les nostres estructures mentals. Ara bé, cal tenir en compte que aquests reveladors socials mai són compartits necessàriament per tots els membres d'una mateixa comunitat (San Román, 1996): ni tots els gitanos són nòmades i parlen caló ni a tots els llatins els “corre molta sang per les venes”.

Així, el procés de la representació de la diferència, tornant a Terradas, no inclou la comprensió de l'alteritat en tota la seva magnitud i complexió. Tot al contrari. Lluny d'integrar la identitat viscuda, el que fem és generar un procés *d'identificació* de l'alteritat, obviant, per una banda, l'heterogeneïtat de les seves experiències viscudes i apostant, per l'altra, per la categorització d'aquells trets que escollim creure com a més significatius.

Així, com veiem, la major part dels discursos i les imatges que circulen entorn aquests joves d'origen immigrant són narratives que els defineixen com a subjectes culturalment diferents i portadors de característiques culturals comunes. Tot i que no se'ls hi assigna directament l'adjectiu de “problemàtics” o “perillosos”, sí que es desprèn, de les paraules de les educadores consultades, certes narratives simbòliques de caràcter negatiu (com, per exemple, la de pobresa, subdesenvolupament o, fins i tot, certa tendència al desordre o a la violència). Són precisament aquests mecanismes els que legitimen l'aplicació de certs dispositius de control sobre ells: la construcció social del jove estranger com a problemàtic o necessitat letigima el control sobre ell.

El que ens interessava no només eren els discursos a través dels quals es conceptualitzava l'alteritat, sinó quines implicacions i conseqüències sociopolítiques se'n desprenien. Així, la insistent comparació de l'immigrant amb la diferència i la transgressió de la norma permet explicar l'ús d'algunes polítiques socials dirigides especialment a aquest col·lectiu. Veiem-ho amb les dades extretes del treball de camp.

Lleida, 5 d'octubre del 2011

El grup d'educadors ha començat a treballar sense mi. Res a retreure'ls, però. Sóc jo la que, en realitat, no va poder participar de la trobada inaugural que van fer amb el grup de joves africans fa tot just una setmana. No ho dic en veu alta, però això no treu que pensi que aquesta absència hagi estat un error metodològic important i una falta, tal vegada, insalvable. Entono, doncs, un *mea culpa*: segons aniré veient al llarg de la reunió d'avui (la primera per a mi, la segona per la resta), no hi ha forma humana de saber si les temàtiques que han proposat per tractar en el documental i que han posat sobre la taula han sortit per voluntat expressa dels nois o, si pel contrari, han estat proposats pels mateixos educadors. Però bé, ja no hi ha marxa enrere possible.

La trobada té lloc en una sala del segon pis de les instal·lacions de la Regidoria de Joventut. Es tracta d'una habitació relativament gran, però bastant impersonal: parets blanques, una taula que ocupa la major part de l'espai i unes cadires que l'envolten. A banda d'un televisor, res més. Dos educadors, la Llibertat i el Santi, dirigeixen (sí, dirigeixen) la reunió, en la que també hi participa un noi en pràctiques, el Víctor, i jo mateixa. L'Aida ja ha dit que no podrà participar en aquelles trobades que tinguin lloc entre setmana. Viu a Tarragona.

Pel que he pogut esbrinar, sembla ser que els nois (cinc al principi i uns deu al final) es coneixen del "barrio" i de les activitats que organitza i ofereix la pròpia la regidoria (tallers de DJ, *break dance* o bàsquet, per exemple). Recordo que m'ha cridat especialment l'atenció les referències constants que aquests joves han fet cap a Àfrica abans que comencés la reunió: "¡Esos negros, siempre llegando tarde!", ¿Habéis visto la película *África United*? Es buena, tíos" o "*Cuidao conmigo que yo soy africano*". Seran frases que em permetran entendre, més endavant, l'ús de la negritud i l'africaneïtat que fan aquests joves.

Deu minuts de demora i comença, per fi, la reunió. Són les sis de la tarda i ja és gairebé fosc. Donem el tret de sortida amb les presentacions corresponents de cada un dels membres del grup: ni els joves em coneixen a mi ni jo conec els joves. Se'ls demana

que es presentin i ho fan dient el seu nom, els anys que tenen (no sempre), els anys que porten aquí i el país de procedència:

- GERMAN: Camerun, 12 anys a Lleida.
- ROMEO: Costa de Marfil, 18 anys, 3 anys a Lleida.
- VALERE: Camerun, 6 anys a Lleida.
- BERA: Senegal, 6 anys a Lleida.
- YANIK: Congo, 11 anys a Lleida.

Després de les presentacions oportunes i necessàries, comença la reunió pròpiament dita. La Llibertat explica que la idea del projecte és que siguin ells mateixos els que escullin de què volen parlar i amb qui volen fer-ho. Fa un resum ràpid de les conclusions a les que van arribar durant la reunió passada (ordeno les idees que van sortint a debat en els apartats que ells utilitzen per construir un possible guió per al documental):

Contrast Àfrica i Europa: Es tractaria de reflexionar sobre les diferències que, per ells, existeixen entre la vida al seu país d'origen (Àfrica) i la vida al seu país de destí (Catalunya).

Identitat: Segons van expressar a l'última reunió, aquests nois tenen diferents sentiments identitaris. Poden sentir-se tant africans com catalans, tot depenent del context en què es mouen i de qui sigui l'interlocutor/a amb el que interactuen. Senten, doncs, que són diferents o iguals segons a qui es dirigeixin i el moment en el que ho fan. Se senten africans quan parlen amb gent d'aquí, però se senten d'aquí si viatgen al seu país i quan estan entre ells, l'africaneïtat esdevé un concepte massa inexacte (al ser compartit per tots ells) i la diferenciació, llavors, es construeix entorn al país d'origen, no al continent.

Procés migratori: Aquesta és una proposta que arriba directament dels educadors. Es tractaria de reflexionar sobre quin ha estat el seu procés migratori, com el van sentir a nivell personal i, tal vegada, quines implicacions té en el dia d'avui. La Llibertat pregunta quants d'ells van arribar aquí en pastera i tres aixequen la mà. Dos ho fan de mentida, doncs sembla que els fa gràcia dir que han arribat en pastera. El tercer no. Els demés se sorprenen molt i li pregunten si va de debò. La seva resposta em sorprèn: "No

lo había dicho antes porque me daba vergüenza, pero ahora ya puedo decirlo”. Sembla, doncs, que el procés de migració pot representar una qüestió problemàtica per ells i el fet d'arribar en pastera no és alguna cosa que els faci sentir orgullosos. Més tard, parlo amb la Llibertat i em comenta que, segons ella, aquests “xavals” tenen moltes coses a explicar, referint-se a les situacions dramàtiques per les que hauran passat al llarg de les seves vides.

Integració, adaptació: Sembla que és un tema que els preocupa bastant. En un principi, dóna la sensació que serà la temàtica que triaran per construir el documental, tot i que la cosa després canvia.

Més endavant, al parlar d'identitat, un dels nois explica perquè ell vol fer aquest documental: “Hacemos ésto por cómo nos tratan. Yo me intento adaptar, pero si no me dejan, yo me muestro como africano”. Sembla, doncs, que el seu sentiment d'africaneïtat és una resposta a un sentiment de no-acceptació per part de la societat receptora.

També expliquen que les seves pràctiques han anat canviant a mesura que han passat els anys. Al principi, diuen, potser sí que seguien les tradicions africanes, però ara veuen que cada cop actuen més “como los europeos”. És per això que ells asseguren que s'estan integrant. Com a resposta a això, un dels educadors, el Santi, els pregunta si creuen que la integració és assemblar-se cada cop més a la gent d'aquí. A això, ells responen que el que s'ha de fer és agafar “lo bueno” de cada cultura, lo bueno de África y lo bueno de Europa”. Un altre noi assegura que ell és musulmà, però que ja no celebra les tradicions tal i com ho feia a l'Àfrica. Sembla ser que se senten al mig de dues cultures: “me siento extranjero y a la vez me siento de aquí”, “Ya no formo parte de allí”, “soy extranjero en los dos sitios”. Les veuen com a cultures separades, incommensurables .

També comenten que com més temps passen aquí, menys enyoren l'Àfrica. Allí, diuen, gairebé ja no tenen amics.

Perspectives del “barrio”: Tots ells viuen al Casc Antic de la ciutat de Lleida, al costat de la Regidoria de Joventut de l'Ajuntament. Els agradaria mostrar on i com viuen, doncs sembla ser que per ells el “barrio” és important. El descriuen com “una zona

donde hay muchos negros”, diria que sense cap connotació negativa. Molts d’ells (dels veïns *negros*), m’expliquen, viuen fora del barri, però hi van sovint, convertint-lo en un espai de socialització i relació.

Emocions i sentiments: Què és el més positiu i el més negatiu de ser immigrants? És una pregunta que els planteja la Llibertat i arrel d’aquí la conversa gira cap a quin to ha de tenir el documental. Sembla ser que en un principi volen que sigui trist, en certa manera. Per ells és la forma de mostrar les dificultats per les que passen: “En un principio, el documental tiene que ser triste para que la gente vea que no lo estamos pasando bien”. Aquí, hi ha una rectificació per part de l’educadora, que intervé dient que, tal vegada, el film no hauria de tenir un to massa trist perquè cap d’ells ho és de trist: “En el documental, tú cuentas algo que es real, que es alegría y vosotros no soís pasivos, hacéis muchas cosas”.

Finalment, acaben mig decidint que els interessaria fer un documental per a l’Àfrica. Poder mostrar com viuen aquí i “enseñar que venir no es fácil. No hace falta matarse para venir aquí, el dinero no sale de debajo del suelo”. En certa manera, senten que tenen una responsabilitat amb els seus compatriotes. Creuen que la visió que a l’Àfrica es té sobre Europa no correspon amb la realitat i, per tant, volen dirigir-se directament als africans per ensenyar-los què és Europa i fer-los reflexionar sobre la situació que es viu aquí.

6. UN ACTE DE COMUNICACIÓ

6.1. La identitat en diàspora: un creuament de mirades

Si bé és cert que les llengües, les creences o les ideologies mai han estat del tot aïllades i que els moviments migratoris no només són patrimoni de l'actualitat, sinó que també han tingut una presència destacada al llarg de la nostra història, cap d'aquests processos ha tingut la intensitat i la densitat que experimenta el període actual. Si bé és cert també que les trobades entre pobles, cultures i nacions han tingut lloc en tots els períodes de la història de la civilització, sense excepció, la majoria d'aquestes trobades han estat sempre més limitades, han afectat a menys persones i han estat molt menys complexes del que ho són en l'actualitat²⁸. Aquesta situació ha fet canviar radicalment la naturalesa de les trobades culturals: aquest complex canvi ha donat com a resultat nous nivells de contacte i de proximitat entre els pobles, així com ha permès entendre què totes les cultures són interdependents.

En aquest procés de diàleg intercultural, la circulació dels missatges que han fluctuat entre els diferents col·lectius s'han dibuixat gairebé sempre en forma de monòleg i amb una trajectòria de caràcter unidireccional. Tradicionalment, s'ha *parlat de*; mai s'ha *parlat amb*. La direcció era unívoca: del *superior* a l'*inferior*, del *poderós* al *dèbil* (Nobleza, 1993: 1). En l'exercici de comunicació que es presenta en aquest treball es capgira (o almenys s'intenta capgirar) la unidireccionalitat de l'intercanvi comunicatiu de caràcter cultural, intentant establir un diàleg entre dos pols: en aquest cas és el col·lectiu immigrant el productor del missatge i la resta el seu receptor. És possible superar la fase en què les cultures es comunicaven, generalment, en forma de monòlegs unidireccionals?

²⁸ La dècada dels anys 90 va protagonitzar un augment de les migracions de caràcter internacional – resultat de dinàmiques globalitzadores i dels processos generadors de desigualtats socials a escala planetària- configurant, en conseqüència, una societat, la nostra, accentuada per un enriquiment de la diversitat i l'heterogeneïtat cultural. Es tracta de la ja coneguda multiculturalitat, una realitat indefugible i no pas un escenari desitjable o desestimable. En aquest sentit, Javier de Lucas, doctor en Dret i catedràtic de Filosofia, adverteix de la insensatesa de debatre o polemitzar sobre la multiculturalitat: “És un fenomen social”, adverteix l'autor, “no és ni una novetat ni obeeix a un mateix motlle” (2001:62). No val la pena, doncs, discutir sobre si és bona o dolenta una societat multicultural. Ho és i punt (a pesar de l'obsessió dels Estats-Nació per l'homogeneïtat i la uniformitat), doncs “l'absència de l'aïllament, l'existència de la relació, no només és possible i desitjable o bé no-desitjada, sinó que és un fet” (San Román, 1996: 106).

Plantejat d'aquesta manera, el procés d'autorepresentació identitària (el procés d'exposició i descripció del propi jo) és, evidentment, un acte de comunicació, entès com aquell procés que permet la transmissió de missatges i el compartir significats mitjançant els símbols (Nobleza, 1993: 6), i només pot manifestar-se, en conseqüència, a partir de la construcció d'una relació social. Una relació que es crea a través d'un vincle entre dos grups socials diferenciats, els quals s'uneixen a través d'una correspondència comunicativa. El procés d'autorepresentació és, en definitiva, un acte de comunicació en tota regla: un diàleg que, tot i no tenir el format habitual d'una conversa convencional, sí integra la totalitat dels seus elements: l'emissor (els joves), el receptor (el públic) i el missatge.

Ara bé, cal tenir en compte que segons Pierre Bourdieu (2001), no tot acte comunicatiu té el mateix valor ni s'estructura de la mateixa manera. Aquest dependrà del "mercat lingüístic" en el que es trobin immersos els seus participants. El valor, el poder performatiu del llenguatge i una correcta interpretació del missatge no emanen de l'interior del propi acte de parla (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 depèn exclusivament de l'entramat de relacions objectives en els quals els parlants estan immersos:

Una competència suficient per a produir frases susceptibles de ser compreses pot ser completament insuficient per a produir frases susceptibles de ser escoltades, frases pròpies per a ser reconegudes com de rebut de totes les situacions en les que es parli. Un cop més, l'acceptabilitat social no es redueix en aquest cas únicament a la gramaticalitat. De fet, els locutors desprovistos de la competència legítima queden exclosos dels universos socials en què aquesta s'erigeix o condemnats al silenci. L'estrany no és (...) la capacitat de parlar (...) sinó la competència necessària per a parlar la llengua legítima, una competència que, al dependre del patrimoni social, reexpressa les distincions socials, en una paraula, en la lògica de la pròpia distinció (Bourdieu, 2001: 29).

Així, tal com assenyala Bourdieu, de la mateixa manera que ocorre en una comunicació interpersonal, l'èxit (la distància que separa l'acció de sentir i l'acció d'escoltar i entendre) de l'intercanvi comunicatiu de caràcter col·lectiu respon a una apropament dels marcs de referència de cada un dels grups participants. Els components d'una

trobada comunicativa interactuen recolzant-se en suposicions culturals pròpies, les quals actuen com a pantalles perceptives dels missatges que s'intercanvien (la forma 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 això, per aconseguir una relativa eficàcia en el procés comunicatiu, 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: "Aquesta perspectiva", assegura Nobleza, "considera la comunicació com una experiència 'compartida', enlloc de com un acte individual amb executants individuals. Considera el procés natural de comunicació i demostra que la diferència cultural és la matriu de la comunicació" (1993: 5).

És per això que l'eficàcia comunicativa dels documentals proposats en aquest taller es basa en una experiència compartida o en una aproximació als referents culturals entre aquells grups que participen en la trobada: els dels joves i els de la institució. El treball de camp, com veurem, demostra com aquests nois i noies, tot i tenir una identitat viscuda densa i intensa i incapaç de centrar-se en un sol element, interioritzen qui és el seu interlocutor i li parlen a través dels seus marcs de referència. Integren en les seves explicacions les identificacions que se'ls hi adjudiquen de forma externa. Des del moment en què s'encén la càmera, l'acció es dirigeix a l'espectador que en un futur veurà les imatges que se li presentin. És a dir, els joves coneixen molt bé el context en el que se situa l'acció i a qui s'ha de dirigir el seu treball audiovisual. Adaptaran, en conseqüència, les temàtiques principals dels seus documentals a un interlocutor concret: la institució.

En el treball de disseny del guió documental, aquests nois i noies escullen la seva condició diaspòrica com a bandera. De la infinitud de possibilitats, trien l'experiència compartida del procés migratori com aquell 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

tant la vestimenta (les gorres o els pantalons amples), com l'esport (el futbol, el bàsquet o el softball) i la música (el rap, la salsa, el merengue o el *reggaeton*) per tant identificar la seva unió i la seva condició, com per explicar a la resta qui són i com volen ser vistos. Es tracta de manifestacions que s'identifiquen clarament amb els seus països d'origen, considerant-les com a pròpies i fent-les servir, en definitiva, per reforçar la seva identitat, expressant, com dèiem, els seus signes diacrítics.

Entre els nois d'origen africà, el tema de l'africaneïtat, per exemple i segons m'expliquen, és una qüestió confosa i altament performativa. Depenent del context en què es mouen i qui sigui l'interlocutor amb el que 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". Així, com veiem, l'africaneïtat o la negritud esdevenen recursos estratègics que els permeten transformar la seva identitat segons les necessitats de cada moment.

Racial Fury, *Illegal Connection* o *Family Connection* són només alguns dels noms que aquests joves (especialment els nois) 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 la societat d'acollida, el terme *Illegal* apel·la a una situació d'irregularitat amb la que sovint han de conviure molts d'aquests joves i, finalment, el termes *Family* o *Connexion* són formes que s'usen per expressar una unitat diaspòrica, que genera una nova identitat, superant el grup cultural o nacional d'origen.

En aquest sentit, si la institució, com ja hem vist, dibuixava aquests joves d'origen immigrant a través de les seves identifications, ara seran ells qui crearan estratègies discursives per a posicionar-s'hi en contra: responen així a la seva pròpia identificació, interioritzant aquestes imatges que els categoritzen com a potencialment perillosos, protagonistes de l'exclusió social o simplement com a diferents i com els *altres*.

El motiu central que engloba els guions dels tres documentals que s'han realitzat en aquest taller de creació audiovisual no és un altre que el de lliurar-se de l'estigma que saben que els acompanya gairebé sempre que una mirada externa els supervisa i els inspecciona. L'objectiu és revertir aquests discursos i les seves identifications: "Hacemos ésto por cómo nos tratan" o "Queremos enseñar a todo el mundo que no

somos niños malos, también somos niños buenos”, asseguren un jove d'origen africà i un altre d'origen dominicà com a resposta a la pregunta de per què han volgut participar en aquest projecte de creació audiovisual. Aquests nois i noies, en definitiva, usaran els documentals per establir un diàleg implícit amb la pròpia 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 identifications majoritàriament negatives és l'exemple que ens ofereix el col·lectiu de joves dominicans. Com hem vist, són ells qui reben les pitjors identifications. I ho saben. És a través d'aquestes etiquetes que aquest col·lectiu dissenyarà el seu documental: mostrant el seu dia a dia, asseguren aquests joves, 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 membres pertinents a un col·lectiu gregari i tancat, de naturalesa calenta i fogosa, fort temperament 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*.

Com ja hem mencionat anteriorment, el canvi més important és el paper jugat pels mitjans de comunicació, que han anat difonent tot un seguit d'imatges i estereotips entorn el 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). Alguns dels entrevistats asseguren que els periodistes “només busquen la notícia”: els mitjans de comunicació tracten el tema de les bandes de forma poc respectuosa i generen alarma social. 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.

No és fàcil entendre què significa ser membre d'una banda llatina a la ciutat de Lleida, doncs el silenci i l'autoprotecció sovint envolta les converses que giren al voltant d'aquesta temàtica. En tot cas, els joves, durant les converses sobre la construcció del guió documental i en contradicció als imaginaris socials, sí apunten al fet que les bandes lleidatanes es desvinculen de la delinqüència i la criminalitat a les que 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" o "Si que es verdad que alguna vez hemos hecho cosas malas, pero nosotros ni violamos ni robamos, sólo somos un grupo de amigos". Aquests nois, doncs, relacionen la seva pertinença als *Trinitaris* amb una necessitat d'identificació ètnica i d'autoprotecció, fruit de la sensació d'alteritat que senten aquests joves en el país de destí, la necessitat de relacionar-se entre els seus iguals i la voluntat trobar un llenguatge comú a través del qual autoidentificar-se com a grup. És la seva resposta a la identificació.

Aquesta identificació, tornant als conceptes que ens proposa Ignasi 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, es interioritzada pels propis 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 ens ofereix la identitat. Una identitat que, lluny de ser cristal·lina i immanent, ancorada a una comunitat donada i impassible als canvis que l'envolten, respon a un clar procés de fabricació i adaptació al context particular en el que se circumscriu. És, com diria Castells, una *construcció social* (2001: 29).

Ells, a través de la creació d'un producte audiovisual, han iniciat una negociació de la seva identitat amb un interlocutor determinat: la institució encarnada, en aquest cas, en la Regidoria de Joventut de l'Ajuntament de Lleida. Per una banda, aquella mirada externa que els catalogava com a diferents fa que els joves integrin aquesta diferència i se'n sentin. Ara i aquí ells són conscients de la seva alteritat: aquí ells són, evidentment,

els altres. D'altra banda, però, no és que aquests nois i noies siguin només allò que ara ens volen mostrar. Són molt més, és clar. Són una identitat viscuda, són tota una vida. Però és que ara els interessa molt més mostrar tan sols això que volen mostrar. La identitat, per tant, és absolutament dialògica, es construeix sempre en relació a algú altre, a algun moment determinat i per algun motiu de pes: la identitat, en definitiva, és sempre dinàmica i negociadora.

RODATGE:

Identitats inclusives

Per obrir un nou espai discursiu per als mitjans de comunicació indígenes, que els respecti i els compregui en els seus propis termes, és important prestar atenció als processos de producció i recepció. L'anàlisi necessita centrar-se menys en les qualitats formals de la pel·lícula o el vídeo en quant a text, i més en les mediacions culturals que tenen lloc a través de pel·lícules i vídeos.

Faye Ginsburg

Lleida, 17 de desembre del 2010

Sé de sobres que gravar amb guants és saltar-se una de les regles d'or del rodatge cinematogràfic. M'ho va explicar ara no recordo ben bé quin professor, ja fa massa anys, durant una jornada de rodatge a la universitat: els guants, em deia, dificulten la mobilitat de les mans i, per tant, condicionen la qualitat de les imatges capturades. Ara bé, qui sigui de Lleida entendrà, sense massa complicacions, que agafar una càmera en ple mes de desembre i sense prèvia protecció no és una opció, sinó una simple bogeria. El fred guanya. Perd la qualitat. Què hi farem.

I d'això justament parlàvem amb el German di Male, mentre esperàvem, enmig d'una gèlida tarda de desembre, l'arribada del Peres, qui hauria de ser el protagonista de la primera de les històries d'aquest film.

Avui és un dia important: comencem a gravar amb el grup de joves africans. Es tracta, tal vegada, del projecte que em fa més il·lusió de tots tres. No em sento còmoda reconeixent-ho, però suposo que jo també tinc les meves fílies. I les meves fòbies, és clar. Però el cert és que, uns dies amb més èxit i altres amb menys, portem reunint-nos amb aquets joves més dos mesos, cada dimarts, de forma ininterrompuda. I ho fem, evidentment, per parlar del guió, del per què del projecte i de l'estructura final del film.

I, és clar, ens hem fet amics. A més, sembla que, dels tres grups participants en aquest taller de creació audiovisual, el dels joves africans és, indiscutiblement, el que té més ganes de tirar-lo endavant. Tan és així que avui, la primera jornada de rodatge, ha comptat amb la presència de gairebé tots els membres del grup. I això que només n'ha d'aparèixer un en escena.

Quedem, doncs, a les sis de la tarda a la Palma. Com sempre, la majoria dels joves fan tard i, per guanyar temps i passar l'estona, aprofitem per anar rodant unes imatges de la porta d'entrada del nostre campament base, la Regidoria de Joventut. Fa fred. Molt. Massa, potser. Enmig d'una bona pila d'improperis contra el temps i contra el fred, muntem el tríode i, mentre esperem la resta de companys, juguem a posar a prova els seus coneixements cinematogràfics: jo menciono un tipus de pla, ells l'intenten fer. Reconec la meva sorpresa en veure fins a quin punt el German es desenvolupa amb la càmera entre les mans. Li pregunto si ja ho havia fet abans i la seva resposta encara em sorprèn més: és la primera vegada que agafa un aparell similar. De fet, el muntatge final recollirà gairebé totes les seves imatges i, sincerament, no tenen res a envejar a les capturades per nosaltres, les suposades professionals.

Serà ell, el German, qui avui gravarà íntegrament la història del Peres. La seva idea és parlar sobre la llengua, el seu aprenentatge i les dificultats de comunicació amb les quals un jove d'origen immigrant es troba en aterrar al país de destí, copsant així els obstacles simbòlics, la solitud amb la que el jove d'origen estranger ha de conviure durant els primers temps del viatge i el consegüent aïllament inicial. Així ho vol el Peres, qui va arribar a Lleida fa tot just un any, amb els seus dos germans, en un procés de reagrupació familiar.

Aguardar. El verb ja forma part del nostre pla de rodatge. I és que la demora, amb aquests joves, ja s'ha convertit en tota una tradició. Així doncs, i molt al meu pesar, l'espera gairebé s'ha institucionalitzat i jo reconec que encara he d'aprendre a gestionar-la. La gravació, no només la d'avui sinó la de cada dia, comença un mínim d'una hora més tard, tot i que això no sembla importar-los massa. De moment, els únics que avui participaran activament en el rodatge d'aquest divendres són el Peres, el protagonista d'aquesta primera història, i el German i el Gino, el càmera i el seu ajudant, respectivament. Malgrat que hem plantejat la possibilitat que la resta de joves

també puguin desenvolupar altres papers de caràcter més secundari (com el de productor o el d'*escrit*), ells prefereixen quedar-se observant i anar entrant en el projecte poc a poc.

L'organització dels plans de rodatge planteja, de forma general i sempre que sigui possible, dues sessions de gravació setmanals: una els divendres a la tarda i l'altra els dissabtes al matí. Donat que l'Aida, la meva companya de feina, viu, estudia i treballa a Tarragona, els divendres sóc jo l'única persona encarregada de tirar endavant el taller. El grup d'avui és gran, però, per sort, els educadors m'acompanyen en tot moment. En aquesta sessió m'ocuparé d'estar pels nois que tenen un paper actiu en el film, mentre que la Llibertat, l'educadora responsable d'aquest grup, estarà pendent de la resta de joves.

Comencem treballant els plans de carrer. Una vegada, vaig sentir que, els documentals aficionats tan sols recollien imatges de gent caminant. I tal vegada, tenien raó. I és que nosaltres els hem utilitzat de forma un tant abusiva. Així, mentre el Peres camina cap a casa, on està prevista l'entrevista amb la seva mare i els seus dos germans, el German i jo plantejem diferents tipologies de plans. La teatralització entra en escena de forma un tant exagerada: no és ell, el protagonista d'aquesta escena, qui governa la sessió, sinó els nostres interessos com a camarògrafs: “ponte aquí”, “pasa por allí”, “sube estas escaleras sin demasiada prisa”, “¡repítelo!”... Tot sigui per la qualitat final de la imatge. Això, que en un altre moment m'hagués creat qüestionaments metodològics importants, avui dia forma part de la meva forma de treballar. És la “posada en situació”, aquella estratègia a través de la qual el realitzador planteja una acció i s'aparta d'escena perquè els personatges puguin desenvolupar-la tal com ho farien sense la presència d'una càmera. Coaccionàvem la realitat? Sí, és clar, però això ja no em preocupava. Ho havia estat fent durant tot el procés realitzat fins ara i ja havia après la lliçó: si no puc evitar la meva presència, per què no treure-li partit?

El Peres viu en una casa antiga al Casc Antic de la ciutat. És un tercer pis sense ascensor. Fosc. Fred. El seu aspecte em sorprèn sincerament. Té ben poc en comú amb les altres cases que he pogut visitar, les quals també m'han sorprès, però en sentit contrari. La d'avui és més trista, més gèlida i més ombrívola.

Per sort, la rebuda compensa, i amb escriu, la melancolia que desprèn aquesta casa. És

la primera entrevista que faran aquests nois i això es nota en l'ambient. Es respira respecte, en forma de silenci. El pis, petit, ara està ocupat per un bon grapat de persones i objectes, tals com focus, bosses i cables. Tot i això, ens conviden a seure. Comença l'entrevista.

El Peres, pel seu compte, ha preparat algunes preguntes. Vol saber quin va ser el procés que va seguir la seva mare per portar-los cap a Lleida. Poc a poc, mentre ella parla, es fa el silenci. Només sentim la seva veu, la de l'experiència. Interpreto que, a mesura que la història avança, els joves se senten cada cop més representats en la seva narració: un allà, una separació, un viatge, un retrobament, una nova vida... I les llàgrimes que poblen la cara de la mare del Peres. Sembla que, d'alguna manera, tots ells aprofiten aquest treball documental per fer un exercici d'introspecció i poder entendre, així, aquelles respostes que mai han sentit o que mai s'han atrevit a preguntar.

De cop, un allau de preguntes. Ja no és només el seu fill qui vol saber. Ara són tots ells.

7. LA IDENTITAT EN DIÀSPORA: UNA IDENTITAT REFLEXIVA, FRAGMENTADA, *BRICOLEUR* I INCLUSIVA

De la infinitud d'elements, moments, situacions i emplaçaments objectivament fotografiables, de l'inesgotable ventall de possibilitats que poden capturar-se amb una càmera fílmica, els grups humans, organitzats en societat, tan sols en fotografiem un aspecte ben reduït: allò que, segons Bourdieu, està socialment predefinit (1979: 61). Així, la fotografia no queda subjecta, en cap moment, a l'atzar de la fantasia individual, sinó que se subordina a la pràctica col·lectiva i, per tant, expressa, a banda de les intencions explícites de qui l'ha pres, el sistema dels esquemes de percepció, de pensament i d'apreciació comú de tot un grup (Bourdieu, 1979).

En ser protagonista d'una fotografia, doncs, la gent actua retòricament i construeix, en conseqüència, la seva pròpia imatge, oferint a l'espectador una vessant interessada i parcial d'ella mateixa. Des d'un punt de vista estrictament teòric, el reconeixement dels signes inscrits en la fotografia, des dels més obvis fins als més sofisticats, depèn exclusivament del coneixement del context cultural i social en el que aquesta s'ha produït, en el qual té sentit, en el qual s'adreça i el qual contribueix a configurar. Així doncs, la fotografia no és només un simple reflex del món real, sinó una composició en la qual s'hi inscriuen valors socioculturals. És, per tant, un objecte etnografiable.

En aquest sentit, i tenint en compte la matèria que ens ocupa, no podem deixar de preguntar-nos què és el que s'amaga rere les imatges que, a través del procés de rodatge, aquests joves han escollit oferir-nos. Quins són els *leitmotifs* que apareixen en tots els seus relats? Què ens revela la seva posada en escena? A grans trets, del seu anàlisi en sorgeix una línia clara d'estudi: les complexes dinàmiques creadores de noves identitats juvenils sorgides, per una banda, de la creació de fortes comunitats d'iguals, amb sentiments i creences compartides, i, per l'altra, de l'aparició d'una relació constant, tant de caràcter simbòlic com material, entre el país de destí (*l'Aquí*) i el país d'origen (*l'Allí*). Una relació que neix a través de l'impacte del seu procés migratori, de les connexions transnacionals que s'hi estableixen i del paper cada cop més rellevant dels mitjans de comunicació i d'Internet.

7.1. El punt de partida: identitats desterritorialitzades

Com veurem, la tipologia del recorregut migratori es basa en la constant relació que s'estableix entre l'“Allà” (el lloc d'origen) i l'“Aquí” (el lloc de destí), considerats tots dos com a espais físics, socials i simbòlics que prenen forma i interactuen tant en la memòria dels nostres informants, com en la quotidianitat del seu present. La major part dels nois i noies que han participat en el projecte han arribat de forma esglaonada al llarg d'aquesta darrera dècada.

A grans trets, el primer que cal mencionar és que, en el seu recorregut migratori, aquests joves han viscut un triple viatge: 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. I és que malgrat les diferències de ritme i modalitat, tots aquests joves comparteixen cinc aspectes centrals del seu procés migratori:

- 1) Els nois i noies arriben a Lleida després d'un procés de reagrupació familiar, amb la conseqüent desestructuració familiar en el territori d'origen i de destí. Segons expliquen els joves, la mare és la persona que inicia el procés migratori (marxa del seu país d'origen en busca d'un treball i de millors condicions de vida), deixant habitualment l'educació dels seus fills i filles en mans d'alguns familiars, normalment avis i àvies, oncles i tietes. Així doncs, en la vida d'aquests joves, el pare és, en la major part dels casos, una figura absent, degut a les separacions matrimonials o bé a qüestions de caràcter laboral. Tot i que la mare, a pesar de la distància, estigui present de forma més o menys simbòlica, al fer trameses econòmiques o trucades telefòniques, els anys de separació derivats del projecte migratori fan que, sovint, el retrobament entre els fills i la mare sigui singular. I és que les mares van deixar nens i ara es troben amb joves adolescents, mentre que els fills i les filles a vegades han de lidiar amb un tercer actor, la nova parella de la mare, i poden trobar dificultats per reconèixer les seves pròpies mares després d'anys de separació.
- 2) En la major part dels casos, es tracta d'una migració involuntària, d'un desterrament forçós, en el que els joves rarament hi tenen alguna cosa a dir. En el nostre cas, destaca el cas de tres germanes dominicanes, la Lady, l'Elisa i la Shula, que van saber del seu viatge a Lleida dos dies abans de la seva partida. D'altra banda, la Juliana, una jove brasilera de 17 anys, va deixar perdre el

bitllet que la seva mare li havia comprat per portar-la cap a Lleida. De forma oposada i excepcional, dos dels joves, d'origen africà en aquest cas, en Romeo i en Valere, va arribar a Lleida de forma voluntària i més o menys autònoma. Aquesta manca general d'intencionalitat en el procés migratori dels joves genera un sentiment inicial de resignació i frustració, que va canviant, però, poc a poc i a mesura que aquests nois i noies van incorporant-se a la societat d'acollida. Així, preguntats sobre com veuen el seu futur, la majoria d'ells asseguren imaginar-se'l a Lleida, en detriment del seu país d'origen.

- 3) La partida interromp el seu procés formatiu, tant personal com escolar. Molts d'ells arriben al mig de l'escolarització secundària i, fins i tot, al bell mig del curs escolar. Els nois i noies, en incorporar-se a la nova societat d'acollida, hauran d'aprendre un altre idioma, el català en tots els casos, i el castellà en el cas dels joves africans que provenen de països no hispanoparlants. Hauran d'incorporar-se, doncs, a un sistema escolar diferent. Així, en el país d'arribada no és estrany que les primeres amistats es facin entorn a l'escola, amb criteris d'origen, color de la pell, gustos musicals, maneres de vestir o idees i valors comuns. Els esports, principalment el futbol i el bàsquet, bé practicats a l'escola o bé als espais públics, esdevenen mitjans privilegiats de foment de la sociabilitat i medi d'expressió identitari.
- 4) Alguns dels joves entrevistats asseguren haver percebut reaccions desfavorables dels seus companys autòctons i per part de molts adults amb els quals interactuen en el seu dia a dia. La migració els fa adonar-se de la seva "diferència", de la seva alteritat. En arribar, ells també poden ser considerants "diferents", "els altres", "latins/es", "estrangers/es" i/o "negres". Als seus països d'origen no tenien necessitat d'exterioritzar els signes diacrítics, però en arribar al país de destí perceben que els altres els tracten diferent i, per tant, redescobreixen el seu origen, tant per reforçar la seva identitat primordial (vestint-se de rapers, per exemple) com per modificar-la i performar-se (*llatinitzant* el seu vestuari, els seus gestos i les seves formes de fer i adaptant la parla i les expressions utilitzades en el seu vocabulari). I és que sovint, aquests joves usen tant la vestimenta (les gorres o els pantalons amples, en el cas dels nois, i els avituallaments i les robes seductores i suggestives, en el cas de les

noies), com l'esport (el futbol, el bàsquet o el softball) i la música (el rap, la salsa, el merengue o el *reggaeton*) per identificar la seva unió i la seva condició. Es tracta de manifestacions que identifiquen clarament amb els seus països d'origen, considerant-les com a pròpies i fent-les servir, en definitiva, per reforçar la seva identitat, expressant, com dèiem, els seus signes diacrítics.

- 5) La seva transició a la vida adulta s'està veient dificultada pels efectes de la crisi econòmica, que afecten amb particular intensitat tant els joves com els immigrants, la qual cosa converteix aquests nois i noies en doblement exclosos (triplement en el cas de les joves nouvingudes). La majoria d'ells no tenen feina i ben pocs estudien. Es dona el cas, però, que durant el treball de camp, un parell de nois, el Miguel i el Germán, aconsegueixen feina a través dels Plans d'Ocupació que ofereix l'Ajuntament.

Sigui com sigui, aquesta experiència comú queda matisada si analitzem el perfil individual de cada un dels nostres protagonistes. I és que, com ja hem vist, tot i la infinita diversitat de les persones concretes que protagonitzen els moviments migratoris, la cada cop més abundant presència d'habitants estrangers en sòl autòcton va sovint acompanyada de l'existència d'un ampli ventall d'imatges genèriques que, en forma de percepcions, prejudicis o estereotips, dibuixen els nous veïns i veïnes com un col·lectiu homogeni i uniforme, amb característiques específicament ancorades en la seva ètnia, la seva religió, el seu color de pell o el seu país d'origen. En aquest sentit, Subirós explica que l'estereotip més important que recau sobre les persones migrades és "el de percebre-les (i, sovint, valorar-les i jutjar-les implícitament) com a membres indiferenciats d'una massa amorfa, *la immigració*, ignorant les qualitats i les capacitats personals específiques de cada individu" (2010: 34).

7. 2. La identitat diaspòrica: Una identitat *bricoleur* i inclusiva

Com hem vist amb anterioritat, els exàmens teòrics sobre la identitat descriuen un fenomen d'identitats exclusives: l'actualitat, diuen, es caracteritza per la creació d'uns processos identitaris altament individualitzats, oberts, reflexius i, en contrast amb l'etapa anterior, fragmentaris i precaris. Ara bé, l'anàlisi dels relats que aquests nois i noies han explicat a través del rodatge dels seus films documentals no semblen coincidir

amb aquesta dinàmica generadora d'identitats individualitzades i responen, per oposició, a un patró certament col·lectiu, de caràcter global i inclusiu: tots ells, sense excepció, es recolzen en els seu grup d'iguals (iguals en edat, llengua o origen) com a resposta a un sentiment de manca de pertinença causat, precisament, per aquest procés migratori que acabem de detallar. Què ha passat, doncs, amb la identitat? Com s'explica aquest canvi de sentit, aquest salt d'una individualitat extrema i privada a la preferència per un sentiment comunitari i d'identificació?

Aquests nois i noies, un cop han arribat al país de destí, busquen un lloc en el que identificar-se i el troben, evidentment, entre el seu grups d'iguals, amb els quals construeixen unes relacions de forta amistat i cooperació. La tendència és a refugiar-se en el grup del mateix origen (però també de la mateixa generació i del mateix gènere): amb ell hi comparteixen geografies, mitologies i biografies. El cercle, doncs, es tanca cap a dintre. S'allunyen així d'aquesta suposada identitat individualitzada, en la qual la construcció del jo depèn, gairebé de forma exclusiva, d'un/a mateix/a: els joves s'adhereixen a una identitat de caràcter col·lectiu i comunitari. Una identitat que actua com una "solució simbòlica" als problemes identitaris derivats del procés migratori i que els satisfà plenament la identificació i el sentiment de pertinença que van perdre en arribar al país de destí. Són els intents de recuperar la cohesió perduda.

El primer que crida l'atenció en estudiar allò que els joves han volgut exposar en les seves pel·lícules són els forts vincles de cohesió interna que asseguren tenir entre ells. Dos dels tres documentals expliquen, per voluntat explícita dels propis joves, tots els detalls de la seva colla d'amics, les "Black Diamonds" i "La Tribu Verde". Són dos col·lectius que s'organitzen entorn a l'esport i a la música com a formes de socialització primària (la qüestió de la conflictivitat o les possibles accions delictives que se'n desprenen, seran tractades més endavant). D'aquesta manera, expressions com "ellas son mi segunda familia", "son como mis hermanos" o "nosotros somos un grupo de amigos que lo hacemos todo juntos. Comemos juntos, vivimos el día a día juntos, compartimos juntos y si tenemos que ayudarnos juntos, nos ayudamos" posen de manifest aquest sentiment de *communitas* en el qual sembla regnar una unitat de sentiments, de creences compartides i sense fisures internes. O almenys això és el que mostren davant la càmera fílmica, a través de la qual prefereixen potenciar un fort sentiment de cooperació i solidaritat, en detriment dels possibles elements conflictius

que puguin sorgir dins de cada grup. Un sentiment que ens recorda a allò al que Durkheim semblava referir-se quan va encunyar l'expressió de “solidaritat mecànica”: una comunitat construïda a partir de les similituds i les afinitats i, per tant, de l'absència de conflicte.

El que sembla succeir, en aquest procés identitari, és que aquesta extrema individualització i privatització de les identitats que neixen i viuen en l'època de la segona modernitat genera, en els individus que les experimenten, forts sentiments d'inseguretat i ansietat. Una de les estratègies que es crea per eludir aquesta angoixa respon, com veiem a través de l'experiència d'aquests joves, a l'adhesió a una identitat marcadament col·lectiva (de caràcter ètnic, però també generacional i de gènere, en aquest cas) que els retorna un sentiment de pertinença perdut en el procés migratori (Martínez, 2006: 882).

Així, sota la presència de la col·lectivitat apareix l'espectre de noves formes de sociabilitat que creuen fronteres geogràfiques per a reconstruir identitats globals. Identitats que sorgeixen en un territori de fronteres on, a banda de la cultura hegemònica i de les cultures parentals, conflueixen vàries tradicions subculturals (Feixa, 2008: 8). Són les identitats híbrides i altament inclusives, que corresponen a cultures juvenils de l'era de la informació, en la qual es juxtaposen i es barregen tradicions locals i globals, americanes i europees, presencials i virtuals. Són les identitats que podríem anomenar identitats *bricoleur* i inclusives. *Bricoleur* perquè són artesanes i heterogènies. Inclusives perquè es focalitzen en el caràcter relacional dels elements que les defineix i les incorpora.

Així, deixant de banda els discursos essencialistes, que permeten la creació de grups tancats i homogenis, i que justifiquen i reproduïxen les desigualtats existents entre ells, aquests nois i noies demostren com la construcció de la identitat és activa, dinàmica i constant. Tots ells, sense excepció, prenen prestats elements identitaris d'una gran varietat d'orígens, formes i temps, al mateix temps que inclouen, en aquest procés, els discursos i els actors que els acompanyen. És la internalització de l'externalitat.

Tot i que, si recordem, les narratives de les persones autòctones tendeixen a cosificar les identitats, dibuixant subjectes atrinxerats en la seva *cultura original*, delimitats per les fronteres que els imposen les seves relacions comunitàries i tendents a obviar les

pràctiques culturals locals, una anàlisi una mica més profunda i constant permet observar la complexitat i l'heterogeneïtat dels elements que formen i conformen la seva identitat. No són joves "immigrants genèrics" (Espinosa, 2009: 50). La seva definició és molt més complexa.

Com a resposta al seu procés migratori i a l'entrar en contacte amb noves experiències, persones i discursos locals, aquests joves dissenyen i construeixen una nova identitat: la "llatina" o l'"africana", en el nostre cas. No és nova perquè sigui una identitat ètnica essencial, original i prístina, sinó perquè es focalitza en el seu caràcter relacional, readaptant elements identitaris ja coneguts i performant-los amb l'objectiu d'adaptar-los a la seva pròpia quotidianitat. I és que la consciència de ser *llatí* o *africà* no existia pas en el país d'origen, sinó que emergeix justament després del procés migratori. El ser "llatí" o "africà" suposa, per aquests joves, una cosa molt diferent al que significava per als seus pares i mares i per als seus coetanis originals. Es tracta d'un procés que s'anomena etnogènesi, és a dir, un procés que posa l'accent en la producció de noves fronteres identitàries.

Es generen, en definitiva, identitats ètniques noves, que van més enllà del grup cultural o nacional d'origen, i que poden arribar a incorporar, fins i tot, joves de diverses procedències entorn a categories inclusives (com la de "llatí" o "africà", però també la de "marroquí" o "musulmà", per exemple). Aquests processos etnogènics s'origen en la societat d'acollida (que veu i tracta com a iguals als que en realitat són diferents), però pot transmetre's als col·lectius nous quan comencen a trobar un llenguatge comú amb altres joves que han passat per la mateixa experiència migratòria i amb els quals comparteixen algun tret cultural (la música, les varietats de l'idioma, la pràctica religiosa, etc).

En aquest sentit, els joves creen identitats nòmades i itinerants; identitats que disposen de tot un seguit de recursos heterogenis, tant per la seva forma, com pel seu contingut i el seu origen. Aquests nois i noies, com veurem, recorren a diverses fonts per construir la seva identitat (se serveixen no només del material provinent tant dels seus països d'origen, com dels d'adopció i d'altres estils de caràcter global i transnacional, sinó també de les identifications generades pels actors i els discursos socials amb els que interaccionen en la seva quotidianitat). La seva identitat, doncs, podria ser definida com una *identitat bricoleur* i inclusiva.

El concepte d'*identitat bricoleur*, en primer lloc, ens serveix per comprendre la forma en què diferents elements inconnexos i desconnectats entre sí són posseïts, reorganitzats i performats per a comunicar nous i reconfigurats significats. El concepte *bricoleur* l'encunya Claude Lévi-Strauss l'any 1971, referint-se al "pensament salvatge"; un pensament que es construeix a través d'un sistema de símbols composts per elements *heteròclits* que provenen d'un repertori prèviament existent. El *bricoleur* és el que opera no amb matèries primeres, sinó amb fragments, amb sobres i amb pedaços:

El *bricoleur* és capaç d'executar un gran nombre de tasques diversificades, però a diferència de l'*ingenieur*, no en subordina cap a l'obtenció de matèries primeres i ferramentes: el seu univers instrumental està tancat i les seves regles del joc consisteixen en arreglar-se-les 'amb el que tingui més a mà'; és a dir, un conjunt finit d'eines i materials, heteròclits, a més, perquè la composició del conjunt no està en relació amb el projecte del moment, ni amb cap projecte particular, sinó que és el resultat contingent de totes les ocasions que s'han presentat per a renovar o enriquir l'estoc o de mantenir-lo amb residus de construccions i deconstruccions anteriors (Lévi-Strauss, 1964: 36-37).

Aquest anàlisi, doncs, focalitza el seu interès en la qüestió de la inclusió identitària. I és que les d'aquests joves són, d'altra banda, "identitats inclusives"; identitats de producció híbrida i heterogènia, tendents a les interconnexions, als vincles i als nexes relacionals i gestades amb elements, actors i estratègies tibares que, lluny de poder ser essencialitzades, cosificades i definides en nom d'una suposada identificació prístina i original, centren la seva descripció en una naturalesa mestissa, transversal i indubtablement relacional. Més que exclusives, doncs, les identitats d'aquests joves inclouen i es focalitzen en el seu caràcter més relacional, reconeixent la complexitat dels elements i dels actors implicats en la construcció de la seva identitat.

Els nous significats sorgeixen perquè els "fragments" dispersos de què es componen, presos d'aquí i presos d'allí, s'integren en un univers estilístic nou, que vincula a objectes i símbols a una determinada identitat de grup. Aquestes noves identitats, reconfigurades de forma inclusiva, semblen ser fruit d'un procés triangular, altament creatiu i certament dinàmic, un procés *bricoleur*. Les cultures i les identitats negres o llatines en la diàspora són creades i redefinides a través d'un intercanvi de símbols i idees que fluctuen entre el país d'origen d'aquests nois i noies, el seus països de destí, els discursos i els actors locals i les tradicions virtuals i de mercat típiques del moment

en el que viuen. A elles recorren com un si d'un banc de símbols i elements identitaris es tractés. El que ens ha d'interessar, doncs, és la capacitat inclusiva, més que no pas la preservació de possibles elements originals i inamovibles. Ens ha d'interessar, en definitiva, la forma per la qual Àfrica o Llatinoamericà són reinventades en la diàspora.

Tradicions transnacionals

Així doncs, en un primer lloc, el que demostren aquests joves a través del rodatge dels seus films documentals és una capacitat important per dialogar a través de la diàspora. Elements dialògics entre *l'Aquí* i *l'Allí* conflueixen en una conversa transatlàntica constant. Per una banda, sorprenen, certament, les referències contínues que aquests nois i noies fan vers les seves identitats nacionals originals, potenciant i revivint els seus signes més diacrítics, com l'accent, la roba o l'estètica, per exemple. I és que molt sovint, els joves amb els que hem treballat usen diversos signes emfàtics per reforçar la seva identitat diasporica, usant i intensificant, al llarg del rodatge, els següents elements:

- La seva imatge externa (vestint-se de ràpers, pantalons amples, gorra i avituallaments varis, fent-se trenes als cabells o vestint robes estretes).
- La parla o els gestos (usant, per una banda, o un accent marcadament *llatí* o el francès i rescatant, per l'altra, diversos gestos físics procedents de la pertinença a les bandes llatines, per exemple).
- La música i el ball (el rap, la salsa, el merengue o el *reggaeton*, entre molts altres).

L'èmfasi que, a través del rodatge, els joves posen en aquests elements simbòlics els serveix per reforçar la seva identitat primordial i original. Es tracta de manifestacions que s'identifiquen clarament amb els seus països d'origen, considerant-les com a pròpies i fent-les servir, en definitiva, per intensificar la seva identitat, expressant, com deixem, els seus signes més diacrítics.

L'Allà, doncs, es converteix en una referència constant al llarg de tots tres documentals. El procés migratori, la relació, a través d'Internet o per telèfon, amb la resta dels familiars que han quedat al país d'origen, el contacte amb els amics i les amigues,

l'evocació de moments o espais concrets que pertanyen a la memòria col·lectiva d'aquests joves i, fins i tot, el retorn, són només alguns dels elements que es repeteixen de forma constant i reiterada en els tres documentals. Apareix, també molt sovint, com a eix central de les seves narracions, l'enyorança de la seva vida *Allí*, de la vida al carrer, de la música o del contacte amb la naturalesa, en contrast amb la vida aquí, avorrida, silenciosa i pràcticament buida de contingut. La imatge idealitzada del país de destí contrasta, doncs, amb una realitat relacionada amb les dures condicions d'integració social. En aquest sentit, és la pertinença al grup la que dóna sentit al fet de continuar vivint aquí.

Però no es tracta només d'un fenomen que recorda, reviu i reinventa l'*Allà* com un temps i un espai perduts, sinó també d'un procés que intenta, d'alguna manera, recuperar-lo i reinventar-lo. Ho fan a través de la música, de l'esport o de les pràctiques d'oci i entreteniment directament vinculades amb el seu *Allà*. Les noies, per exemple, es reuneixen entorn al *softball*, un pràctica esportiva típicament dominicana, molt semblant al *baseball*, a través del qual s'agrupen un cop per setmana durant els mesos de calor. Tots ells, d'altra banda, ja siguin nois o noies, se centren en la música i el ball, no només com una forma potent de sociabilitat i integració, sinó també com una estratègia per mantenir les relacions amb els seus països d'origen, a través de la recuperació dels seus ritmes més tradicionals o de la col·laboració amb grups musicals d'allà, amb els quals entren en contacte a través d'Internet.

Ara bé, aquest procés de rescat d'una suposada identitat original es veu clarament en la recreació per part dels joves pertinents a "La Tribu Verde" d'una tradició llatinoamericana representada pel model de bandes, pandilles o nacions²⁹, reforçant així

²⁹ Tot i que sovint, en aquest treball, s'utilitza el terme "banda" (perquè és justament el que utilitzen els nostres informants), el terme més apropiat, segons Carles Feixa, és el d'organitzacions juvenils, que inclou, al menys, cinc modalitats de sociabilitat entrecruada:

- Les "bandes" pròpiament dites (agrupacions no necessàriament juvenils que s'estructuren entorn a activitats delictives, amb escassa elaboració simbòlica).
- Les "pandilles" (agrupacions juvenils de base territorial local, estructurades entorn a l'oci i més extraordinàriament entorn a activitats il·lícites).
- Els "estils" (agrupacions juvenils de caràcter global, no estructurades ni cohesionades, basades en la música i l'estètica).
- Les "associacions" (agrupacions juvenils amb un major grau de complexitat i de caràcter supralocal).
- Les "nacions" (agrupacions juvenils de caràcter transnacional, estructurades amb diferents graus de cohesió i amb un fort component simbòlic i identitari).

El concepte de "banda", segons l'autor, comporta una connotació pejorativa marcada, sobretot, pel seu origen policial i suggereix conceptes com desviació, marginalitat i segregació social. El concepte de

el component ètnic que s'estableix en l'oposició entre un "nosaltres" i un "els altres". En contextos multiculturals, d'altra banda, la convivència i el conflicte acostumen a tenir una expressió col·lectiva, que la societat identifica amb les anomenades bandes juvenils. Es tracta de formes d'organització molt heterogènies, que van des d'agrupacions informals equivalents a les "colles" d'amics, fins a corporacions formals amb una simbologia i lideratge estables, de vegades de caràcter transnacional (Feixa, 2010: 203).

Aquests joves, quatre d'origen dominicà i un d'origen colombià, agrupats sota el nom de "*La Tribu Verde*", reconeixen espontània i obertament la seva pertinença als *Trinitaris*, una agrupació de caràcter juvenil i transnacional que neix a la República Dominicana i que s'expandeix i viatja en paral·lel als moviments migratoris. Els especialistes en temàtiques de joventut i agrupacions juvenils reconeixen que, de forma general, existeix una reticència clara, per part d'aquests joves, a reconèixer obertament la seva pertinença a una *banda llatina*. En aquest cas, però, el que crida l'atenció no és només que ells ho reconeguin francament, sinó que, a més, ho fan davant de les càmeres (després, això sí, d'un cert debat intern).

El primer que emfasitzen aquests nois en ser preguntats sobre la seva pertinença als *Trinitaris* és el caràcter dominicà de la banda:

Cuando Haití quiso apoderarse de lo que es la República Dominicana, querían hacerlo todo una colonia de haitianos y los únicos que se revelaron fueron estas tres personas, llamados Duarte, Sanchez y Mella, bajo el nombre de los *Trinitarios*. Hay un dicho que dice que todo dominicano lleva un *Trinitario* dentro. Se lleva en la sangre, porque todo dominicano ama la patria, quiere ser libre, como cualquier persona en el mundo, y cree en Dios. Por eso los tres lemas, "Dios, patria y libertad".

Així, a través dels *Trinitaris*, aquests joves continuen subjectes simbòlicament amb el seu país d'origen, el seu *Allà*. La seva pertinença a aquesta organització juvenil, doncs,

"cultures juvenils", d'altra banda, resumeix millor la seva capacitat creativa, la seva funció socialitzadora i la seva contradictòria i inestable vinculació a les institucions familiars, educatives, comercials i laborals. En un sentit ampli, les "cultures juvenils" es refereixen a la manera en què les experiències socials dels i les joves són expressades col·lectivament mitjançant la construcció d'estils de vida diferents, localitzats fonamentalment en el seu temps lliure o en espais intersticials de la vida institucional. En el sentit més restringit, defineix l'aparició de microsocietats juvenils amb graus significatius d'autonomia respecte les institucions adultes (Feixa, 2008).

queda acreditada, com veiem, per qüestions històriques y de justícia social. La tasca dels *Trinitaris* originals, Duarte, Sánchez i Mella, segons expliquen els joves, va ser la d'alliberar la República Dominicana dels usos, els abusos i el control del haitians. I aquesta, segons la visió dels joves, ha de continuar sent la tasca dels membres que avui dia conformen l'organització: alliberar i protegir els joves *Trinitaris* de les injustícies socials actuals. És una explicació que ofereix una justificació a l'existència de la banda des d'un punt de vista social i intenta deslliurar-se de l'imaginari social i l'estigma que els defineix com a membres d'organitzacions col·lectives de caràcter violent i vinculades al crim organitzat: extorsions, robatoris, tràfic d'armes i narcotràfic.

Entrar a formar part d'una banda ofereix, doncs, una resposta satisfactòria a la recerca de protecció generada per un sentiment de desafecció, desarrelament i discriminació social; efectes provocats, en gran mesura, per la seva condició d'estrangers. Es tracta d'una disputa pel reconeixement, la visibilitat, l'ocupació de l'espai públic i la difícil convivència ciutadana que experimenten aquests joves, degut als possibles prejudicis recíprocs als que aquests joves poden estar exposats. Així, el possible caràcter violent de les bandes queda minimitzat, segons les explicacions que ens ofereixen ells mateixos, per elements positius i altament efectius: “Porque nosotros ni robamos, ni violamos, ni nada”. (...) “Somos un grupo de amigos que nos ayudamos entre nosotros”. Els ingredients que, segons els nois, defineixen la seva organització juvenil s'allunyen de la negativització que sovint els assignen les descripcions de caràcter ètic:

- Ni els seus membres ni les seves bandes són tant dolents com se'ls pinta des de fora.
- Els joves s'ajuden entre ells.
- Les bandes suposen un instruments per lluitar contra el racisme i la discriminació social.

Així, el desarrelament que suposa l'experiència migratòria queda pal·liada per la integració a una organització juvenil, composta per joves que, tot i no ser de la mateixa nacionalitat, sí comparteixen la mateixa trajectòria vital. La pertinença a una banda llatina, doncs, permet establir nous vincles socials i, amb ells, generar un sentiment de pertinença familiar. De fet, els joves recorren sovint a la metàfora de la família per explicar què i qui són. La integració d'aquests nois als *Trinitaris* es

converteix, en definitiva, en una xarxa de recolzament social que els proporciona solidaritat, afecte, respecte, autoestima i diversió lúdica. La banda es converteix, doncs, en una estratègia solidària d'arrelament.

Ara bé, lluny de percebre la seva pertinença com una reproducció original de les bandes llatinoamericanes, aquests joves també s'esforcen per mostrar-ne una reformulació estructural: es desvinculen directament de les proves violentes que a Amèrica esdevenen necessàries per entrar en una organització d'aquestes característiques i s'enorgulleixen de l'heterogeneïtat de persones que les formen. Aquestes explicacions són reveladores no tant pel valor de veritat que puguin tenir, que ho deixarem en suspens, sinó per entendre com es construeix el seu món i quin sentit li donen.

Una anàlisi detinguda de les activitats que aquests joves desenvolupen, dins o fora de les agrupacions juvenils, demostra la capacitat inventiva del col·lectiu estudiat. El rodatge exposa, precisament, aquesta heterogeneïtat de dinàmiques amb capacitats altament creatives i funcions notòriament socialitzadores. En aquest sentit, destaca el cas de tres joves, de Sèrbia, Montenegro i Catalunya, respectivament, que, a través de l'esport o de l'amistat, han aconseguit integrar-se en un grup de joves *llatines*, les "*Black Diamonds*". Han adaptat i compartit el seu vestuari, la seva parla i els seus gustos d'oci als de les seves companyes sud-americanes, creant una identitat inclusiva, la *llatina*³⁰. Així, tot i que més de la meitat de les joves integrants de les "*Black Diamonds*" provenen d'indrets llunyans a Amèrica Llatina, aquestes joves han escollit identificar-se amb tota una sèrie de referents que elles mateixes defineixen com a *llatins*: la música, l'estètica, l'esport i, fins i tot, la forma de parlar.

De fet, aquest tret es converteix en una de les característiques definitòries d'aquest grup d'amigues i les enorgulleix sobradament: "Dominicana, Brasil, Montenegro, espanyola, Serbia... ¡Así somos nosotras! ¡Somos las Naciones Unidas!". Més enllà de la seva identificació cultural, els diferents col·lectius es troben en els espais compartits: a l'escola, al carrer i als espais de lleure. En aquests espais, els joves comparteixen els

³⁰ Aquest cas, però, no és una excepció, sinó que és un termotre de les realitats socials contemporànies: "En barris interclassites", assegura Feixa, "les bandes tendeixen a ser interclassistes tendeixen a ser interètniques; en barris interètnics, les bandes tendeixen a ser interètniques" (2008: 65).

seus trets identitaris, oferint-ne uns i agafant-ne d'altres: és la capacitat creativa de la identitat, que mai és ni fixa ni lineal.

El de les “Black Diamonds” representen una mostra ben clara de la capacitat inclusiva de la identitat d'aquests grups de joves, les quals qüestionen la cosificació i l'essencialització de les identitats i focalitzen el seu interès en la qüestió relacional, en un intent creatiu d'identificació grupal. Els joves prenen prestats els seus referents identitaris d'universos simbòlics ben diferents, els incorporen a la seva identitat i els adapten al seu context més immediat, transformant així el seu univers local i usant-lo com a eines i recursos per a la construcció creativa de la seva cultura juvenil.

La particularitat d'aquests joves, doncs, és que conviuen, a través de la diàspora, en un procés dialògic constant entre el seu país d'origen i el seu país de destí. En un extrem hi tenen el seu *Allà*, banc infinit de referents i materials simbòlics, i en l'altre hi troben *l'Aquí*, el qual també usen de forma estratègica. De fet, per ells, mostrar-nos, a través del rodatge del documental, el seu dia a dia els serveix per deslliurar-se d'una sèrie d'estigmes construïts a través de les oposicions que vinculen la immigració amb els atributs més negativitzadors de la seva quotidianitat:

- Ocupació de espai públic versus habitar l'espai privat,
- Oci i atur versus treball i obligacions,
- Manca de recursos versus riquesa.

A través de les seves narracions, aquests joves intenten diluir aquesta construcció dicotòmica mostrant l'ús que fan dels universos tradicionalment vinculats no només al país de destí, sinó també a la normalitat, a la responsabilitat i a la no-estigmatització per qüestions ètniques. Durant procés de redacció del guió documental, molts d'aquests nois i noies es mostraven certament preocupats per la voluntat de trencar amb l'estigma: “No somos unos monstruos”. L'opció que es va trobar per desvincular el col·lectiu dels imaginaris negatius que fluctuen entre els discursos de la majoria autòctona va ser la de mostrar la seva quotidianitat més immediata: la casa, l'escola, les seves obligacions, la família, etc. Així, durant el rodatge ells ens mostren, conscientment, els seus espais privats (desvinculant-se així dels idearis d'un ús intensiu i fortament territorial de l'espai públic), les seves obligacions més immediates (mostrant la seva cara més

responsable) i diverses situacions de pobresa i exclusió per part de la població autòctona (deslligant així el vincle entre exclusió i immigració). Així doncs, *l'Aquí* també es fa present a través de la seva quotidianitat. Descobrim el seu dia a dia a través de la seva escolarització, les seves xarxes d'amistat i sociabilitat, de la participació d'activitats ben diverses. Descobrim les seves cases, la seva família i el seu interior.

Tradicions virtuals, cultura de masses i mercat adolescent

Abans d'entrar la càmera fílmica al camp i fer-la interactuar amb els nostres informants, és important saber quina relació té el nostre objecte d'estudi amb els mitjans de comunicació i amb les noves (i ja no tan noves) narratives virtuals i culturals. La internacionalització de les narratives culturals, explica Appadurai (1991), fa que les persones cada cop vegin la seva vida a través de la multiplicitat de vides possibles que ofereixen, precisament, aquests mitjans de comunicació, a través de la publicació del seu missatge. L'objectiu d'aquesta reflexió, doncs, no és un altre que el d'estudiar els referents identitaris amb els quals aquests joves interaccionen i construeixen la seva carta de presentació al món i a ells mateixos. I és que el procés de fabricació identitària queda coix si no centra també la seva atenció en aquesta amalgama de visibilitats virtuals que, a diferència del que succeïa amb la generació dels seus pares, ara es troben a la base de la identitat dels més joves. Segons Sánchez de Serdio, aquest exercici és de vital importància, doncs la realitat ja no pot diferenciar-se de la seva representació simbòlica:

Els éssers humans viuen en un món de segona mà de significats. No tenen accés directe a la realitat. La realitat tal i com la coneixem està mediatitzada per la representació simbòlica, per textos narratius i per estructures cinemàtiques i televisuals que s'interposen entre la persona i l'anomenat món real. (...) Els etnògrafs experimentals subverteixen l'agenda realista perquè el món real ja no és el referent de l'anàlisi. Les etnografies de la vida de grup s'orienten ara cap a aquest món de narrativitat televisual i cinemàtica i al lloc que ocupa en els somnis, fantasies i interaccions de la gent comú (Denzin a Sánchez de Serdio, 2005?: 46).

Així doncs, i seguint l'esquema dibuixat fins ara, lluny d'esdevenir dicotòmiques (centrant-se única i exclusivament en les experiències duals entre *l'Aquí* i *l'Allí*), les

identitats d'aquests joves també es produeixen gràcies a una cada cop més intensa interconnexió dels recursos aptes per a la construcció de la imatge de les subjectivitats i les identitats col·lectives. L'espai i el temps, per als que avui dia són joves, s'estan obrint a un ritme extraordinari, produint una barreja d'estils i de models d'activitats a temps real i a espai virtual mai vistos fins ara. Fer cultura juvenil, doncs, és estar obert a una combinació certament creativa que, a través de les xarxes virtuals, està a l'abast més immediat dels nostres joves. Es tracta d'una nova configuració que allibera els nois i noies del món essencialment local que, tradicionalment, han constituït la família, l'escola i l'entorn del veïnat, obrint-se a una autosocialització que, poc a poc, van descobrint i teixint ells mateixos pel seu propi peu. Si volem parlar de cultura juvenil, doncs, hem de referir-nos especialment a la globalització.

En un sentit molt general, assegura Ulf Hannerz, la globalització és una qüestió d'interconnexions creixents a llarga distància, almenys a través de les fronteres nacionals i preferentment entre continents. Vivim ja en un univers, assegura San Román, a pesar de tota la seva immensa i inesgotable diversitat (1996:106) i la distància, doncs, cada cop importa menys. Entre el gran ventalls d'exemples etnogràfics que poden il·lustrar aquesta qüestió, destaquen les paraules del Johnfy, un jove d'origen dominicà, qui ens explica que la seva carrera musical està creixent no pas a Lleida, on té la residència, sinó a la República Dominicana, on sí s'escolten les seves lletres i les seves cançons. Internet (no només el *Facebook*, el *Myspace* o el *Youtube*, sinó també les pel·lícules, els artistes, els músics i els diversos models de vida que aquests joves visualitzen i interioritzen a través de la xarxa), es converteix, per aquests nois i noies, en un banc de recursos identitaris altament creatiu.

La tradició virtual, doncs, entre moltes altres coses, està representada pels models identitaris juvenils que circulen per Internet. Per a aquests joves, la xarxa es converteix en un nou espai comunicatiu que és, al mateix temps, el medi i el missatge. El medi perquè Internet és el nou espai d'informació i consum que funciona d'altaveu de les noves retòriques identitàries. El missatge perquè també els serveix com a plataforma per donar a conèixer els seus continguts.

La globalització com a procés, doncs, internacionalitza no només mercats, finances i *democràcia*, sinó també tot un conjunt de narratives que ens arriben en format cultural a través de la televisió, el cinema, la literatura, l'art o, evidentment, l'Internet. I és que

aquests joves, com veiem, es connecten, constantment, amb persones que estan a milers de quilòmetres de distància, es vesteixen amb la mateixa roba que el seu artista preferit i poden compartir i experimentar idees, experiències i narratives que abans els haguessin estat impossibles d'escoltar.

Així, doncs, aquests joves no només han de lidiar amb una identitat dicotòmica que es construeix a cavall entre el seu país d'origen i el seu país de destí, sinó que també es veuen obligats a recórrer a tot un seguit de recursos que compliquen, encara més, el seu procés de construcció identitària. Aquesta mutabilitat dels referents identitàris (globals i locals al mateix temps) augura, com ja hem vist, un cada cop més complex i reflexiu procés de negociació de les subjectivitats col·lectives. Així, segons Castells:

Un dels trets més distintius de la modernitat és la interconnexió creixent entre els dos extrems de l'extencionalitat i la intencionalitat: les influències globalitzadores, per una banda, i les disposicions personals, per l'altra. (...) Quan més perden el seu domini les tradicionals i la vida diària es reconstitueix en virtut de la interacció dialèctica del local i el global, més es veuen forçats els individus a negociar la seva elecció de tipus de vida entre una diversitat d'opcions. (...) La planificació de la vida organitzada de forma reflexiva (...) es converteix en el tret central de l'estructuració de la identitat pròpia (2001: 33).

Tradicions culturals

Com veiem, aquests joves han deixat de definir-se sota les directrius d'unes fronteres determinades i rigorosament delimitades. Ja no són grups circumscrits per una estricta territorialitat, sinó identitats nòmades que treballen a escala global, barrejant elements culturals de distinta consideració i origen: aquests nois i noies usen, evidentment, els ingredients identitàris dels seus respectius països d'origen per construir la seva identitat, però també recorren als elements dels països d'adopció i als estils transnacionals que circulen pel ciberespai. Aquests referents, però, no es mantenen intactes en aquest procés d'adopció, sinó que són modificats i adaptats a la localitat més immediata d'aquests joves, en un acte de creativitat identitària.

De fet, la música és, tal vegada, l'element que millor descriu, en forma de símbol, aquest crisol de referents identitaris, aquesta amalgama d'identitats *bricoleur*³¹. Aquests nois i noies, sense excepció, produeixen i experimenten la música col·lectivament. Formen grups, creen les seves pròpies cançons, els ritmes i les seves lletres, les comparteixen per Internet i, fins i tot, actuen en llocs emblemàtics de la ciutat. La música, doncs, és utilitzada per aquests joves com un mitjà d'autodefinició, un emblema que els serveix marcar la identitat de grup.

En el procés tant de fabricació com de gaudi musical, els joves creen un llenguatge musical híbrid. Un llenguatge que aglutina músiques de caràcter més global, com el rap, el reggae, el ragga o l'arambi, amb els elements més vinculats als seus països d'origen, com la bachata, el dembow, el merengue o el reggaeton. Tot plegat, avituallat amb les seves experiències. Per tant, hi ha una amalgama dels elements que conformen les seves identitats: l'Allà, l'Aquí i lo global.

Així doncs, l'ús de la música, per a aquests joves, es converteix en un recurs estratègic, en una eina que els permet, en primer lloc, recuperar un passat mític que, segons ells, han perdut al llarg del seu procés migratori. És un element que ells vincula directament amb els seus països d'origen i el construeixen, doncs, en oposició a la seva situació actual: “En nuestro país es todo el día bachata, todo el día merengue, *reggaeton*, salsa... Y aquí es levantarte y hacer nada. Por eso nos gusta hacer música aquí, porque es como estar allí”. D'altra banda, una anàlisi de les lletres i els motius de les seves cançons apunta a la possibilitat d'entendre la música com un projecte no purament estètic, sinó també com una activitat a través de la qual aquests nois i noies expressen les seves vivències, les seves preocupacions i algunes de les qüestions més significatives de la seva quotidianitat. La música, doncs, es “una arma de doble fil”: és, per una banda, un espai simptomàtic on els joves projecten les seves vivències i la seva trajectòria vital, però, per l'altra, la música també aporta aquells elements que ells recuperen per recrear sociabilitats i imaginaris perduts al llarg del seu procés migratori.

³¹ Tot i que no formava part dels objectius principals d'aquesta investigació, el tema de la música i la seva producció i experimentació, en forma de ball o de cançons, per part d'aquests grups de joves podria convertir-se en una possible temàtica a tractar en properes ocasions. La música (així com l'esport) és un element de pes en la vida diària d'aquests nois i noies (qui no canta, balla. I qui no, produeix música o escriu cançons). A través d'ella, aquests joves s'agrupen, se socialitzen, demostren el seu estatus i creen xarxes de solidaritat i cooperació. A banda d'això, la música també és un bona proveta per estudiar la confluència dels elements culturals que influeixen en la idenitat d'aquests nois i noies.

Aquest recorregut a través del procés de construcció d'un film d'autorepresentació documental i de les estratègies constructives d'identitats globalitzades ens ha permès entendre que, lluny de les narratives autòctones que dibuixaven les alteritats com a col·lectius ancorats en el seu territori, la seva cultura i la seva cosmologia interna, incapaços de deslliurar-se d'una motxilla simbòlica en la que carregar-hi tots els atributs culturals; els grups humans, per oposició, es construeixen de forma creativa i dinàmica. Gaudeixen d'identitats nòmades i *bricoleurs*, tot barrejant elements culturals de consideració ben diversa com aquells que es recuperen dels països d'origen, dels països d'adopció i dels estils transnacionals que circulen pel (ciber)espai, perfontmant-los en la localitat segons les necessitats concretes de cada col·lectiu.

Les identitats, doncs, no només evolucionen i involucionen, es diversifiquen, es combinen i es transformen, sinó que també adapten, abandonen o enforteixen els seus components culturals. Les cultures, doncs, no són elements estàtics i inamovibles, com sembla que els dibuixen els mitjans de comunicació i l'imaginari popular. Les cultures són processos històrics que viuen en un estat de canvi constant.

8. LA INTRODUCCIÓ DE LA CÀMERA EN EL TREBALL DE CAMP: UN CANVI DE MIRADA, UN CANVI D'ACTITUD, UNA APOSTA PER LA COMPLEMENTARIETAT

Si definim el cinema com un instrument inherent en el procés d'investigació antropològica, com una eina metodològica més d'accés a les fonts d'informació, haurem de preguntar-nos, inevitablement, com aquesta, la càmera, s'ha integrat en el nostre

treball de camp. De quina forma hi ha pres part? Com hi ha participat? I és que una càmera fílmica no és, tot i que a priori pugui aproximar-s'hi, ni la tradicional llibreta de l'antropòleg o l'antropòloga, ni la seva extravagant gravadora, ni el seu enigmàtic diari de camp. La càmera tampoc és una mera eina auxiliar, ni un passatemps amb el que entretenir els nostres informants. La càmera, la seva introducció en la investigació antropològica, té la capacitat de modificar l'experiència etnogràfica, la relació de l'investigador amb el camp, la interacció amb els participants i, en definitiva, la construcció i l'anàlisi de les pròpies dades etnogràfiques (Ardèvol, 1998: 7). El que intenta aquest capítol, doncs, és reflexionar sobre els aspectes metodològics que impliquen l'ús dels mitjans audiovisuals en Antropologia.

Un bon treball de camp no neix ni de l'ús sistemàtic de tot un seguit de regles i lleis ordenades i metòdiques que li facilitin, a l'antropòleg/a, l'accés a aquells resultats objectivament vàlids i científicament validables. Un bon treball de camp tampoc neix d'una manifestació, natural i espontània, de les dades etnogràfiques sorgides del no-res. Un bon treball de camp, d'altra banda, sí comporta necessàriament el disseny d'una bona d'investigació (Hammersley i Atkinson, 2008: 33). I el disseny d'una bona investigació ha de tenir en compte, entre moltes altres coses, aquelles eines que es convertiran en el material necessari perquè l'investigador/a pugui fer la seva tasca amb celeritat i correcció. Quines són, doncs, aquestes eines?

Fins ara, els exercicis etnogràfics que havien centrat la meua tasca com a antropòloga havien empleat, com era d'esperar, el format metodològic tradicional: llibreta en mà, gravadora de butxaca a la butxaca i l'entrevista i l'observació-participant com a estratègies metodològiques principals. Aquesta que ara ens ocupa, però, ha estat una experiència un tant diferent. L'ús de la càmera fílmica com a instrument metodològic principal ha modificat el mecanisme tradicional del treball de camp, permetent generar una altra forma d'interacció amb els nostres informants i convertint-los en subjectes actius de la pròpia investigació: la càmera, com a recurs estratègic i metodològic, ha permès que els nostres subjectes d'investigació entressin a formar part del procés de recerca que ara ens ocupava.

Així doncs, la càmera, en un primer lloc, s'ha convertit en aquell objecte que ha permès donar una explicació raonable a la meua tasca com a antropòloga. La presència d'aquest aparell ha donat una resposta tranquil·litzadora de la meua activitat com a antropòloga:

la càmera s'ha convertit en un signe que ha permès donar un sentit corrent a la meva tasca, tradicionalment de difícil definició i comprensió. La sensació que, fins ara, m'havia acompanyat en altres experiències etnogràfiques similars era la d'una indefinició constant. Ni jo sabia com explicar la meva immiscusió a la vida dels meus informants, ni ells entenien exactament què era el que jo estava fent. Així doncs, si ells m'obrien les portes de casa seva era, simplement, per un acte de bona fe. La presència de la càmera fílmica, d'altra banda, ha permès capgirar aquest procés i no només ha posat nom i cognom a la meva tasca com a antropòloga, sinó que també ha facilitat que jo em deslliurés de la sensació d'estar envaint la privacitat aliena.

La introducció d'una càmera, doncs, ha donat sentit als meus actes i ha facilitat, d'altra banda, la interacció entre les dues parts implicades en aquest procés, permetent un nou tipus de comunicació. El diàleg ha estat, en definitiva, molt més fàcil. Així, si l'ús dels mètodes etnogràfics tradicionals comportaven que fos jo l'encarregada de pactar trobades, concertar entrevistes i portar el pes del projecte a les esquenes, ara aquesta tasca ha quedat més ben repartida. Els informants s'han convertit també en els co-responsables del projecte.

En recerques anteriors, el treball de camp incloïa tasques més aviat difícils: sovint havia d'insistir perquè els meus informants m'acceptessin una cita, rebia negatives, observava cares de desconfiança i suspicàcia i, quan finalment acceptaven (si és que ho feien), sentia que molts ho havien fet a contracor o senzillament per compromís. M'incomodava el meu paper. Els subjectes d'investigació no treien cap (o pràcticament cap) benefici de la seva interacció amb mi. Tan sols jo en guanyava alguna cosa. Ells m'havien d'obrir les portes de casa seva, deixar-m'hi entrar, oferir-me, en el millor dels casos, un refrigeri i alguna cosa per menjar, parlar de la seva vida més personal i, sovint, més problemàtica (investigava temàtiques relacionades amb l'habitatge i la immigració en el context econòmic actual; és a dir, advers). I a canvi de què? A canvi de pràcticament res.

La recerca actual, d'altra banda, ha reorientat aquests contratemps cap a una altra perspectiva més amable. Els joves amb els que he treballat han pogut entendre, en primer lloc, qui era jo i què estava fent amb ells i jo, d'altra banda, he tingut, en tot moment, una tasca concreta que m'ha facilitat la interacció amb els meus informants. Així, mentre abans havia d'insistir per aconseguir una trobada, ara aquestes cites han

arribat a través d'un pacte i, fins i tot, per voluntat pròpia. Per sorpresa meua, en més d'una ocasió, els joves han demanat explícitament la meua presència, com en el cas de quan un dels participants en el taller va proposar-me acompanyar la seva família a Barcelona. La seva mare viatjava a la República Dominicana a fer-se una operació d'estètica: “¡Puedes venir con nosotros en el coche y así nos grabas! ¿Qué te parece?”.

I em campava molt bé, per suposat. A través de la interacció amb el vídeo, vaig tenir accés privilegiat a informació etnogràfica que no hagués pogut treballar a través d'una pràctica antropològica tradicionalista. La meua nova funció m'obria noves portes, m'oferia situacions insòlites i desconegudes i em permetia arribar a racons que abans ni tan sols hagués pogut imaginar: vaig entrar de ple en la quotidianitat dels meus informants. Podia gravar-los mentre es despertaven, de bon matí. Em convidaven a festes, actes privats i m'oferien confessions amoroses. Un dia, fins i tot, se'm va demanar d'anar a gravar al cementiri: el pare del Yannick, un noi d'origen africà, feia cinc anys que havia mort i ell encara no s'havia vist amb cor d'anar a visitar la seva tomba. Volia que jo (o la càmera) registrés aquest moment. La càmera fílmica, doncs, m'ha permès accedir a situacions a les quals no hagués pogut arribar sense la seva ajuda³².

Ara bé, davant d'aquesta nova situació em veia obligada a problematitzar estrictament la qüestió metodològica. Quina és la informació a la que puc accedir a través de la càmera fílmica? Quin estatus prenen les dades empíriques que el rodatge em facilita? Com afecta, si es que afecta d'alguna manera, la presència de la càmera en els nostres informants? Si aquesta implica, segons la meua experiència, l'accés al treball de camp perquè no es generalitza el seu ús aplicant-lo a altres exercicis etnogràfics?

Plantejar que la presència de la càmera en el treball de camp és invisible i inòqua és, tal vegada, recrear un debat ja tradicional en el sí de les reflexions acadèmiques i cinematogràfiques. Es tracta d'una discussió que, com veurem opera entre els dos pols antitètics a través dels quals es mourà el cinema al llarg de la seva història: la realitat (la

³² Cal tenir en compte, però, que mentre que la càmera obre unes portes, també en tanca d'altres. La imatge, a banda de permetre la creació d'un nou canal de comunicació, també porta dins seu un tret significatiu: es interpreta, pels joves, com una evidència, una certesa de què les coses han tingut lloc. La imatge, doncs, es converteix una prova i un testimoni de certs elements que els joves prefereixen mantenir en privat. Aquesta qüestió, però, serà tractada en el proper capítol.

imatge com a eina per capturar el món) i la fantasia (la imatge com a instrument per a recrear els imaginaris socials)³³.

A la imatge fotogràfica, ja sigui estàtica o en moviment, se li pressuposa, molt sovint, l'heroica capacitat d'aconseguir una representació fidel i absolutament mimètica del món al qual es refereix i al qual contribueix a *representar* (re-presentar, tornar a presentar, fer present en el temps i en l'espai). Es tracta d'una perspectiva que, al no qüestionar el paper dinàmic de la càmera en el sí de l'acció, li atorga un estatus d'absoluta objectivitat. El que passa davant la càmera és la veritat.

En aquest sentit, el teòric i cineasta francès, André Bazin, personifica aquesta actitud positivista amb la seva definició de la imatge i del cinema. La fotografia, diu Bazin, culmina un projecte universal, obsessivament centrat en la semblança i en el realisme, que té com a objectiu principal la representació del món i de la seva realitat més objectiva: “Per primera vegada”, assegura l'autor, “una imatge del món exterior es forma automàticament sense la intervenció creadora per part de l'home, segons un determinisme rigorós. (...) La fotografia obra sobre nosaltres com un fenomen natural, com una flor o un cristall de neu, on la bellesa és inseparable de l'origen vegetal o tel·lúric” (Bazin, 1990: 28).

³³ El cinema neix a finals del segle XIX i ho fa acompanyat d'aquesta dicotomia que oposa realitat i ficció. Per una banda, els germans Lumière, científics d'estirpe positivista, van fer nèixer un cinema reproductor de la realitat, ignorant que, més enllà de les sòbries escenes documentals, podia haver-hi un cinema de fantasia. Un cinema que emergeix gràcies a George Méliès, qui aporta la posada en escena teatral i el trucatge a través del muntatge. Aquests són, precisament, els dos pols antitètics entre els quals es mourà el devenir del cinema al llarg dels seus temps: el realisme i la fantasia. Anem per parts.

El 28 de desembre del 1885, els germans Lumière projectaven al famós local *Indien* de París les seves primeres pel·lícules. Uns films que ja auguraven la línia documental de les imatges, la seva capacitat per capturar el món tal i com és: “Aquest aparell, inventat per Auguste i Louis Lumière, permet recollir, en una sèrie de proves instantànies, tots els moviments que, durant un cert temps, se succeeixen davant l'objectiu i reproduir a continuació aquests moviments projectant, a tamany natural, les seves imatges sobre la pantalla” (citar). La càmera i el cinema, en aquests primers anys de vida, es revelen com els objectes més fidels i imparcials, com a testimonis neutres de la nostra realitat. Des de la perspectiva actual, res nou ni extraordinari ofereixen les pel·lícules dels germans Lumière. La fascinació, doncs, no va venir tant pels temes tractats, sinó per la fidelitat en què les imatges reproduïen la realitat. Aquelles primeres projeccions demostraven el que s'ha vingut a anomenar línia documental.

D'altra banda, entre els privilegiats espectadors que van assistir a la primera projecció dels germans Lumière es trobava un home de 35 anys, tercer fill d'un adinerat fabricant de sabates, mag i il·lusionista per vocació. El seu nom era George Méliès, l'inventor del cinematògraf com el més formidable instrument de màgia. Les seves pel·lícules tenen un enfoc radicalment diferent a les dels Lumière. El seu imaginari s'oposa a la captació d'allò real.

Així doncs, la fotografia és, segons la perspectiva de Bazin, una petjada del passat, una recreació fidel de la realitat d'aquells temps que ja han passat. Una veritat que ens arriba, a més, sense la necessitat de la intervenció humana i que, per tant, deslliura a l'art de la sempre difícil tasca de representar la realitat. Sembla que la fotografia, doncs, sigui el model de la veracitat i de l'objectivitat més absolut: un llenguatge que, com diria Bourdieu, s'ha construït "sense codi, ni sintaxis, en definitiva, un llenguatge natural" (Bourdieu, 1979: 110).

Les crítiques a Bazin, però, han estat moltes i molt diverses. Entre elles, Bourdieu i Didi Huberman. Aquest últim ens parla del "doble règim de la imatge fotogràfica" (2002:198). Per una banda, assegura l'autor, és cert que la imatge fotogràfica duu dins seu un component immediat, una relació directa entre el que apareix en la pròpia fotografia i el seu referent en la realitat. Fins aquí, res que diferenciï aquesta posició amb les tesis positivistes que reforcen la idea que la fotografia és un pur reflex directe de la realitat. Però a aquest component immediat, Huberman li afegeix un component més complex: la imatge, a més, és una construcció cultural i d'aquí la seva aparença de realitat. Bourdieu, per la seva banda, també opina una cosa semblant:

Tanmateix, tot i que la producció de la imatge estigui directament adjudicada a l'automatisme de la màquina, la presa segueix sent una elecció que involucra valors estètics i ètics: si, de forma abstracta, la naturalesa i els progressos de la tècnica fotogràfica fan que totes les coses siguin objectivament "fotografiables", de fet, en la infinitud teòrica de les fotografies tècnicament possibles, cada grup selecciona una gamma infinita i definida de subjectes, gèneres i composicions. "L'artista", diu Nietzsche, "escull els seus subjectes: és la seva forma d'alabar". Donat que és una "elecció que alaba", i que la seva intenció és fixar, és a dir, solemnitzar i eternitzar, la fotografia no pot quedar entregada als avatars de la fantasia individual i, per mediació de l'*ethos* –interiorització de les regularitats objectives i corrents- el grup subordina aquesta pràctica a la regla col·lectiva, de mode que la fotografia més insignificant expressa, a banda de les intervencions explícites de qui l'ha pres, el sistema dels esquemes de percepció, de pensament i d'apreciació comú a tot un grup (Bourdieu, 1979: 22).

Per tant, si la fotografia involucra valors no només estètics, sinó també ètics i culturals, el seu interès no està tant en si mateixa, sinó en el que ella diu i en el que ella és per algú o per als demés. La introducció de la càmera fílmica en el si del nostre treball de

camp, doncs, no capturava el pur reflex del món, sinó una representació d'aquest, la recreació d'una nova realitat; una nova quotidianitat que al ser explicada davant la càmera era reinventada de nou. El que es capturava era una interpretació. La càmera, doncs, donava una nova dimensió a la mirada, passant de reconèixer allò que ens era familiar a força de costum, a descobrir-ho de nou. Existeix una forma nova de mirar que pren forma a través de l'orifici de la càmera. I és que l'orientació de la mirada, segons Vertov, és aquesta renovació de l'atenció que permet el "veure-hi de nou" (a Piault, 2002: 238).

En més d'una ocasió, els joves, posaven de manifest aquesta performativitat al que els obligava la presència del mitjà cinematogràfic. Sovint reien pels seus comportaments "extraños". M'explicaven que davant la càmera canviaven l'accent, es vestien millor o feien coses que habitualment no acostumen a fer (com "recoger la mesa después de comer" o "desayunar poco, como si fuera una persona educada y normal").

Els joves, doncs, davant la càmera, prenen distància de la seva quotidianitat més propera: els elements que la integren adquireixen una altra forma, comencen a sortir de la seva normalitat i aquesta es transforma en un element per a l'anàlisi. Ells deixen de veure's i passen a mirar-se, a prendre consciència de qui són i de què volen ser, prenent distància d'allò que habitualment tenen a prop, reflexionant-hi i convertint-se en un observador-participant més de la seva realitat més immediata. Davant la càmera, ells no són, ells s'interpreten. I reconeixen així la distància entre l'esdeveniment filmat i la seva representació cinematogràfica.

Aquesta teatralització de la realitat, doncs, ens podria fer dubtar de la validesa de les dades obtingudes a través de la mediació fílmica. Si hi ha una certa exageració dels gestos, una performació de la realitat i una modificació dels actes, fins a quin punt podem prendre com a vàlides les dades que la càmera ens aporta? Una modificació dels comportaments en presència de la càmera pot posar en entredit l'autenticitat de la narració?³⁴ Tot al contrari, el cinema, a través de l'obligatòria necessitat d'una posta en escena, d'un muntatge significant o d'una "interpretació creativa de la realitat" (Grieson a Piault, 2000: 106) es una eina vàlida per a la narració i els anàlisis dels fets socials?

³⁴ "En quant a les nostres disciplines escrites", assegura Piault, "sempre han practicat una ordenació textual de les dades de l'observació. Les seves condicions són rarament conegudes o controlades. No és això equivalent, al menys, a una posada en escena?" (2002: 233).

Lluny de prendre en consideració explicacions alarmistes, el que ens interessa estudiar no és tant l'estatus de veritat o mentida de les accions que es plantegen davant de càmera, sinó més aviat la interacció entre tots els elements que prenen part en el rodatge: a través de la fotografia, el grup es reafirma, la realitat es maquilla, les paraules canvien i les mirades es modifiquen. Per què ho fan? El que aporten aquestes “reconstitucions” són, segons Piault, una reflexió crítica col·lectiva:

Els exemples que hem vist de reconstitucions aporten almenys dos elements importants en el sentit d'un enfocament aproximat d'allò real. Per una banda, impliquen una reflexió col·lectiva sobre una situació o un esdeveniment, la qual cosa és un exercici de memòria, de crítica i d'ajustament de les perspectives. D'altra banda, en la mesura en què la representació filmada presta tota la seva força a la materialitat de les circumstàncies, dóna lloc a una enquesta extremadament fina i contradictòria sobre les condicions materials i socials de producció d'objectes de qualsevol naturalesa (2002: 233-234).

Així doncs, més que en el valor de veritat o mentida de les seves narracions, l'interès dels documentals descansa la possibilitat d'activar una reflexió sobre un/a mateix/a. El desenvolupament d'aquest debat va portar a fer emergir tot un seguit de formes de control recíproc, una intensificació de les relacions i un ajustament del coneixement a l'interlocutor.

L'objectiu que es planteja en aquest treball, doncs, no respon a la voluntat de posar en contradicció el text a la imatge, com els representats de dues estratègies metodològiques diferenciades. El que brinda aquest treball és, per oposició, la creença més absoluta en la necessitat de comprendre els beneficis de la complementarietat entre la paraula i la imatge, centrant-nos en el valor d'una metodologia de treball, l'etnogràfica, que facilita la implementació d'una gran variabilitat de tècniques metodològiques i que brinda, en definitiva, una riquesa d'opcions a l'hora de treballar, no sobre els altres, sinó amb els altres.

MUNTATGE:

Ordenant la realitat. Creuant mirades

Els savis suporten el dubte i el fracàs perquè no els queda més remei. Però el desordre és l'únic que no poden ni han de suportar. (...) En alguns casos, podem preguntar-nos si la classe d'ordre que ha estat forjada és de caràcter objectiu dels fenòmens o un artifici creat pel savi.

Lévi-Strauss

9. EL MUNTATGE: DE QUI ÉS, DEFINITIVAMENT, AQUESTA HISTÒRIA?

9.1. Construint el discurs, fragmentant la realitat

Poc a poc, el procés pel qual se'ns havia contractat i que havia de desembocar en l'elaboració de tres films de no ficció amb diversos joves d'origen estranger anava arribant a la seva fi. El treball amb els nois i les noies ja havia acabat i ara la feina depenia tan sols de nosaltres dues. Es tractava, és clar, del moment d'enfrontar-nos a la tasca d'edició. La disponibilitat de temps, de material i d'espais lliures feia pràcticament impossible que la *col·laboració* amb els joves es mantingués també en aquesta última part del procés. Se'ns presentaven, doncs, hores de treball inacabable, hores de clausura en una petita sala de muntatge, gentilesa de la Facultat de Periodisme i Comunicació de la Universitat de Lleida, i hores de fred, cansament i nervis. Era, sens dubte, el torn d'editar les imatges capturades, articular-les en plans i en unitats de significació i de dotar-les d'un determinat i últim sentit: el que veurien els joves.

Des d'un punt de vista teòric, el muntatge respon a l'organització, sistemàtica i ordenada, de les imatges i els sons en una estructura determinada, ben pensada i apta per al seu visionat 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, en capítols anteriors, ja hem posat en dubte. El muntatge, com veiem, és tot el contrari.

I això és, precisament, el que intenta explicar el rus Sergei Einsestein, el primer i més important teòric de l'edició cinematogràfica, qui defineix el muntatge com una equació matemàtica, en la que el resultat de sumar $1+1$ no és igual a 2, sinó a 3. A través d'aquesta metàfora, Sergei Einsestein demostra justament el poder creador i original del muntatge: la percepció de la successió de dues imatges serà sempre diferent a la seva visió de forma independent i separada. És la col·lisió entre dos elements fílmics la que produeix un tercer sentit, autònom del primer i original en la seva essència. D'altra banda, *l'efecte Kuleshov*, que rep el nom del seu creador, el també rus Vladimirovic Kuleshov, també se suma a aquesta forma de veure i entendre el muntatge com a llenguatge cinematogràfic. I ho fa amb un famós experiment, en el qual, a través del muntatge, aconsegueix atorgar càrregues emocionals de diversa consideració a un únic primer pla inexpressiu, segons el contingut dels plans que el juxtaposen: així, la cara d'un home acompanyada d'un plat de sopa ens apareix com una cara famolenca. La mateixa cara al costat d'un nen jugant, es mostra com una cara tendra i la mateixa a la vora d'una tomba s'exhibeix com una cara trista i apesadumbrada.

Aquests primers intents de teoritzar sobre el poder creador del llenguatge cinematogràfic ja resumeixen l'intens debat que, posteriorment, s'anirà construint entorn a la pràctica de l'edició en cinema. El muntatge, com demostren aquests primers teòrics, forma part del procés de creació del discurs, condiona amb escriure l'experiència dels i les espectadors i requereix, per tant, una intencionalitat determinada, una mirada decisiva i un voler dir. És, per tant, un llenguatge que sol·licita un coneixement categòric de les seves regles del joc i que juga amb la manipulació i el desafiament tant del temps com de l'espai. El muntatge representa una eina ideal per a generar significats polisèmics: pot fer dir a les imatges el que vulgui i com vulgui i

s'allunya, així, d'aquella suposada objectivitat i neutralitat que, paradoxalment, s'acostuma a associar amb el documental com a gènere cinematogràfic. El muntatge és, en definitiva, una visió determinada de la realitat a la que es refereix, una interpretació concreta i d'ell dependrà, en definitiva, la forma en què l'audiència veurà el resultat final del film.

Però una visió i una interpretació de qui? Qui és aquell qui, finalment, construeix el producte? Si mirem enrere, recordarem que el projecte que ara ens ocupa s'havia ideat amb la més estricta voluntat de treballar de forma conjunta i *col·laborativa* amb els subjectes que formaven part de la nostra investigació: els joves d'origen immigrant. La voluntat inicial era que aquests nois i noies poguessin coparticipar en el procés creatiu, en la construcció dels films, interactuant no només amb nosaltres, sinó també amb el producte audiovisual resultant d'aquest treball. Pensava, però, que el fet de què no poguéssim portar a terme aquesta iniciativa durant el procés de muntatge insinuava, tal vegada, una possible contaminació del procés de treball col·laboratiu i un més que provable bloqueig del desenvolupament de la narrativa fílmica.

Així doncs, mesura que el projecte avançava, em pertorbaven alguns (o molts) qüestionaments ètics i metodològics importants: a qui corresponia la paternitat de la pel·lícula? De qui era la història que estàvem narrant? Qui tenia l'última paraula? Si el treball, a priori, s'havia plantejat de forma totalment 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 la presentació dels resultats finals, quina era la seva presència en el document ara que no participarien en el procés final? Aquests dubtes m'apropaven, paulatinament, als qüestionaments metodològics que David MacDougall s'havia plantejat en més d'una ocasió al preguntar-se, literalment, "quina independència textual tenen aquestes veus en realitat?" (a Flores, 2007: 19).

Fos com fos, la possibilitat de què els nois i 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. No era res de nou, ja ho sabíem des d'un bon inici. Així doncs, no ens quedava cap altre remei que acceptar el repte, intentar mantenir-nos el més fidels possible a la voluntat original dels nois i noies i provar de conservar intacte el guió que havíem pactat amb ells durant el procés inicial d'estructuració del film. I aquesta va ser la nostra intenció inicial: traslladar al muntatge la voluntat que els joves

ens havien expressat. Ara bé, a mesura que anàvem avançant amb el treball d'edició, aquesta tasca de lleialtat i honestat se'ns presentava cada cop més difícil.

Després del visionat de totes les imatges enregistrades durant el procés de rodatge, el guió plantejat inicialment (i ja modificat durant la gravació del film) va anar desfigurant-se, pausada 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, sempre, això sí, segons la nostra pròpia percepció. Així, a mesura que passaven els dies i que s'anava avançant en el muntatge final, els documentals deixaven de ser cada cop menys col·lectius i anaven convertint-se en un treball de la nostra estricta propietat: cada cop se'ns feia menys difícil deixar de ser fidels a l'estructura pactada amb els joves i més fàcil actuar de forma unilateral, en nom, això sí, de la nostra suposada professionalitat: "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, vam trobar-nos en què l'estructura ideada al principi de forma conjunta amb els joves no funcionava al traslladar-la a la pantalla i, per tant, es va optar per modificar-la sense el seu consentiment. I és que el nostre objectiu, en aquells moments, més que mantenir-nos estrictament fidels a l'estructura inicial, era aconseguir certa eficàcia narrativa i una bona qualitat tècnica i estètica de les pel·lícules resultants.

Al llarg d'aquest procés, però, i vist amb la distància que requereixen les coses per ser vistes amb més claredat, em quedava cada cop més clar que era la nostra versió i el nostre enteniment de les coses el que, al cap i a la fi, s'estava imposant en l'estructura final dels films. Aquests van ser, doncs, uns documents audiovisuals etnogràfics caracteritzats pel que Clifford anomena un "arranjament jerarquitzat de discursos" (1996), on hi ha algunes veus que predominen sobre les altres. Nosaltres dues havíem adquirit un protagonisme tal que vam acabar per tenir l'última paraula en tot. Havíem aconseguit un pes massa decisiu (tot i que no buscat de forma conscient) en la versió final dels documents. Els subjectes integrants del projecte s'havien fet partícips del procés d'investigació, plantejant les seves demandes, els seus interessos i els seus conflictes reconeguts en les seves percepcions i pràctiques més quotidianes. Qui són els veritables creadors del discurs que estem sentint? Si nosaltres no coincidíem amb ells i passàvem per alt certes opinions, podien els joves parlar per ells mateixos? I és que a l'examinar, amb aquesta distància necessària, les imatges i els resultats obtinguts ens

adonàvem que, en els films, també es desvetllava la naturalesa i la intenció de les nostres pròpies mirades.

I és que, sovint, cal afinar la mirada i entendre el documental no com l'evidència d'un esdeveniment determinat, sinó com una interpretació de la realitat a la qual s'ha enfrontat el/la realitzador/a del film. La seva (la nostra) petjada queda sovint simbolitzada en la pel·lícula a través de petits detalls que deixen entreveure el seu rastre, la seva forma d'entendre la cosmologia a la qual s'enfronta, anul·lant així tota pretensió de neutralitat en el discurs. En aquest sentit, un dels films que inaugura el gènere cinematogràfic documental és *Nanook, el esquimal* (Robert Flaherty, 1922), el qual demostra que la realitat presentada és la perspectiva de l'ull de qui la mira. Nanook, un esquimal caçador i pescador de l'Àrtic canadenc, representa en la pel·lícula de Flaherty, el paper del bon salvatge, l'indígena que no ha estat encara colonitzat per la cultura occidental. Flaherty no mostra, doncs, la vida dels esquimals tal i com són, sinó més aviat tal i com ell la imaginava (intercanviant, per exemple, fusells per llances o simulant la pesca més salvatge), reflectint això sí un mode de vida diferent, basat en una concepció invertida del propi concepte d'home civilitzat. És una posada en escena per fer que la realitat s'adeqüi al que el públic pensa d'ella. Aquesta pel·lícula, per tant, no parla tant de la vida dels itivimuit, sinó de la visió que Occident té del món "no civilitzat".

De què ens informen, per tant, els nostres documentals? Informen dels subjectes que apareixen davant la càmera o informen del nostre imaginari social?

Aquesta situació, doncs, posava sobre la taula una intensa discussió teòrica que no podia deixar-se en l'oblit. Es tracta, evidentment, de la qüestió de l'autoria; un assumpte llarga i fecundament treballat des de l'Antropologia Visual i que també s'havia rebel·lat, de forma autònoma i independent, en la nostra experiència etnogràfica. Des d'aquesta perspectiva, resulta interessant veure com aquesta tipologia de cinema no es tradueix mai en l'exercici de fer cinema sobre una altra cultura (tal com nosaltres ho havíem plantejat a l'inici d'aquest treball), sinó, més aviat, el que estàvem 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 el que convergeixen totes les mirades participants. És un diàleg que permet un creuament intens de posicions

divergents i, tal vegada, oposades, donant 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: 131).

Ara bé, si Ardèvol parla de dues estructures coincidents (la del realitzador o realitzadora del film i la del propi esdeveniment rodat), en el nostre cas podem identificar una negociació a tres bandes: la dels joves (l'esdeveniment filmat), la nostra (la tasca de realització) i la de la pròpia institució (el context en el que s'ubica la història). Aquest plantejament quedarà ben demostrat en el procés del visionat dels films resultants.

9.2. El procés de muntatge

L'exercici que em dispo a narrar no és cap altre que el de la tasca de reduir les 15 hores aproximades d'imatges gravades durant el procés de rodatge amb els joves, als 45 minuts de metratge final. Aquesta pràctica no respon només a la necessitat d'escollir i descartar el que es queda i el que desapareix, sinó també a la d'ordenar.

I és que si a alguna cosa ens obliga el muntatge cinematogràfic és, sens dubte, a fer un exercici de classificació, d'organització i d'ordenació del món que ens envolta. I és que de l'enorme ventall de possibilitats que ens ofereixen les imatges capturades durant el procés de rodatge, el seu muntatge ens exigeix la seva sistematització en tan sols una de la infinitud d'interpretacions possibles, organitzada aquesta en plans d'unitats de significació i en estructures estables que permetin el seu visionat i la seva comprensió final. És el procés que requereix el fet de transformar les quinze hores de metratge total (5 hores per grup) en tres documents audiovisuals de 45 minuts de duració total (15 minuts per grup).

Un significat que es construeix mitjançant un mètode, el del muntatge, que usa la geometria com a tècnica principal i que contempla, per tant, la tasca d'insertar les imatges gravades en una graella precisa i simètrica, dibuixant tan sols un dels múltiples significats possibles i oblidant la infinitud d'oportunitats i interpretacions que quedaran

sense explorar. És la qüestió de l'ordre, una necessitat no únicament cinematogràfica, sinó també de caràcter universal³⁵:

Necessitem l'ordre en el nostre mitjà, com l'única font que tenim per sobreviure, per conèixer i predir la realitat. I donat que no ho trobem en el món natural, conformat per artistes i línies irregulars, ens ho inventem en l'àmbit social, ho construïm en les nostres ordenades llars, on la peça quadrada del dormitori se separa del rectangle de la cuina i aquesta, del bany. No és per atzar que l'ordre geomètric, la divisió espacial, arriba a ser una necessitat tan natural com la parla, ja que, en definitiva, la seva presència constitueix l'exigència bàsica per a la comunicació. Sense ordre, millor dit, sense delimitació del desordre, la vida social no seria possible (Guarné a Ardèvol i Muntañola, 2004: 55).

Així doncs, imposar un ordre determinat mitjançant esquemes de classificació "constitueix l'exigència bàsica per a la comunicació". Per comunicar, per tant, necessitem abans haver ordenat. I això és, precisament, el procés que es genera a través de la tècnica del muntatge cinematogràfic. Un procés que obliga el muntador o la muntadora a seleccionar unes coses i descartar-ne d'altres. Obliga, doncs, a catalogar en categories estanques una realitat molt més plural, diversa i contradictòria de la que finalment apareixerà en pantalla. Així, allò que abans podia haver semblat discordant, una veritat a mitges, un silenci o, simplement, un dilema, ara es converteix en una veritat inqüestionable i en una unitat de significació hermètica i categòrica. O almenys molt més del què ho era abans. És el pas del desordre a l'ordre, del caos al significat.

Com a conseqüència d'aquest procés d'ordenació i sistematització de la realitat, cal posar sobre la taula què és el que hi ha darrera de cada una d'aquestes catalogacions. Per què aquest ordre i no un altre? Quin criteri s'ha seguit en el procés de sistematització? Per què s'han pres aquestes decisions narratives i estètiques? I és que, tot i que a priori pugui semblar el contrari, aquesta catalogació del món en unitats de significació no és un pur reflex fidel de la nostra realitat i del nostre entorn més immediat. Rere aquestes categories s'hi amaga, més aviat, una mirada determinada: una intenció. No és, doncs, la classificació natural, sinó l'organització social la que ordena el món.

³⁵ La presència de l'ordre ha estat un dels grans debats dins de l'Antropologia, impulsat per autors com Lévi-Strauss (1962), Foucault (1966) o Mary Douglas (1970) o Bauman (1991).

Així, l'exercici d'estructuració al qual ens empeny la tècnica del muntatge cinematogràfic ens convida, indiscutiblement, a reflexionar sobre quines han estat les eleccions i per què se n'han pres unes per sobre de les altres. Quina relació tenen aquestes decisions amb el nostre anàlisi antropològic sobre aquests joves? Ha aconseguit aquest treball una complementarietat entre el text i la imatge? O tal vegada no?

Què hi ha rere aquest muntatge?

Tot i que l'Aida ha treballat durant més d'un any i mig com a periodista d'informatius en una cadena de televisió local i jo he optat per entrar de forma autònoma i autogestionada en el món del cinema documental, cap de les dues som, ni molt menys, grans expertes en el muntatge cinematogràfic. No tenim cap estudi de muntatge professional, ni grans ordinadors, ni una tècnica brillant. Però sí certa dosis d'enginy.

Així doncs, amb un ordinador portàtil en una mà i una autorització per utilitzar les sales d'edició de la Universitat de Lleida a l'altra, de forma un tant precària, poc professional, amb el temps apretant a les nostres esquenes i amb alguna que altra discussió no només amb l'Ajuntament, sinó també entre nosaltres, aquests documentals han anat, poc a poc, prenent la forma de la que ara gaudeixen.

Així doncs, el procés de muntatge s'ha distribuït en tres moments i en dues localitzacions diferenciades, que han anat fluctuant entre les sales d'edició de la Universitat de Lleida i els nostres habitatges particulars. D'aquesta manera, comptant amb dos emplaçaments i dos ordinadors en els que poder treballar, ens asseguràvem la possibilitat d'editar a dues bandes si el termini d'entrega així ho requeria. D'altra banda, els tres moments en què podem diferenciar el procés d'edició d'aquests treballs coincideixen, precisament, amb cadascun dels tres films documentals: la "Tribu Verde" (Doc. 1) va ser muntat entre els mesos de desembre del 2010 i gener del 2011. "Les Black Diamonds" (Doc. 2), menys complicades tècnicament, van construir-se durant el mes de febrer. Finalment, i després d'una pausa de tres mesos més que necessària, el documental "Somos lo que vivimos" (Doc. 3), fàcil tècnicament però tot un repte a nivell de contingut i arguments, va veure la llum a finals del mes de març, després de tot un mes de treball.

Si vam decidir començar a centrar la nostra atenció en el documental de la “Tribu Verde”, va ser, tal vegada, perquè vam considerar-lo el més complicat dels tres, des d’un punt de vista rigorosament tècnic. Tot i que el contingut no ens preocupava massa, aquest treball, tal com havíem pactat amb els nois en reunions anteriors, havia de ser un híbrid entre un videoclip musical i un apropament a la seva quotidianitat més immediata: les seves obligacions, els seus espais privats, les seves relacions d’amistat i la seva pertinença a una organització de caràcter juvenil havien de barrejar-se, subtilment, amb la música, el ball i el cant. Tant l’Aida com jo mateixa som periodistes de formació i, per tant, el que ens preocupava no era tant la vessant informativa del documental, sinó, més aviat, la qüestió estètica i visual: “com encarem la qüestió del videoclip?”.

Les dues imaginàvem a la perfecció el caire que havia de prendre aquest treball: tan sols calia recórrer a l’imaginari popular. Sabíem que els joves volien plasmar una determinada estètica: l’urbana, amb una certa dosis d’agressivitat i arrogància, dinamisme en les imatges i agilitat en el ritme, però sense fer perillar l’empatia creada entre els espectadors i els propis protagonistes del film. Ara bé, la dificultat amb la què ens topàvem era la de com traduir aquesta representació en imatges. L’objectiu principal, doncs, era trobar la mesura justa entre els estereotips amb els que es reconeixen aquests nois i la familiaritat que requeria la presentació d’aquest grup en societat. Calia, doncs, no oblidar que el propòsit inicial dels nois, a banda de crear un videoclip en el que mostrar les seves dots musicals i artístiques, era aproximar-se a la ciutadania, fer-se públics i pròxims, tot explicant la seva pròpia versió dels fets.

Finalment i després de valorar diverses opcions, el muntatge musical va convertir-se en el recurs vertebrador de tot el film. Poc a poc, vam anar familiaritzant-nos amb les qüestions més estètiques de l’edició i, no sense certes dificultats, vam aconseguir generar l’entorn idoni que ens permetés representar aquests joves tal i com ells ens havien suggerit i tal i com nosaltres els havíem classificat: música rap, interpel·lacions constants a càmera i un ritme accelerat i intens, entre altres decisions i seleccions estètiques. Així, entre diversos clips musicals, els nois són presentats, parlen i discuteixen en primera persona de la seva experiència migratòria, del grup de música que els integra, de la seva pertinença als *Trinitaris* i de les seves obligacions, els seus

desitjos i el les seves perspectives de futur. I tot plegat, a ritme de rap (Doc. 1, min. 3:35).

Un ritme que vam aconseguir a través d'un muntatge musical dinàmic, diligent i intens: plans curts, jocs de colors i imatges retocades, accelerades o ralenties, segons l'ocasió. La música era la nostra pauta i l'estètica el nostre objectiu final. Aquests criteris, però, van quedar arraconats quan el que ens interessava era tractar qüestions més substancials, com, per exemple, l'experiència migratòria o la convivència familiar (Doc. 1, min. 1:23 i min. 7:10). En elles, el tractament és, senzillament, l'oposat. Els plans respiren, es prenen el seu temps i els joves expliquen les seves experiències des de la proximitat. Sovint, però, aquestes dues estratègies es barregen i difícilment poden diferenciar-se.

A través de l'edició musical també ens vam apropar a la qüestió dels *Trinitaris*. El muntatge d'aquesta part respon a qüestions purament tècniques i la decisió la vam prendre de forma unilateral, sense l'aprovació dels joves. L'entrevista sobre la seva pertinença a la banda s'havia gravat, després de molts debats sobre si realment havien de fer-la, un divendres al matí a casa del Lommy, en un pla col·lectiu i sense moure la càmera de posició. Editar-la sense imatges de recurs era estrany, doncs els talls d'edició quedaven molt marcats i es feia un tant insòlit el seu visionat³⁶. Per solucionar-ho vam recórrer a un muntatge en el que es mantenia l'àudio de l'entrevista, però no les imatges. Així, mentre ells parlen sobre la seva relació amb aquest col·lectiu, l'espectador els veu caminant pel carrer, en direcció a un destí indeterminat (Doc. 1, min. 10:10).

La qüestió de la música, d'altra banda, també pren importància en el documental de les noies, les "Black Diamonds". Tot i que la seva presència no és tant destacada com en el primer dels casos, aquest film acaba convertint-se en tot un al·legat musical en favor de l'amistat, el companyerisme i la lleialtat. I és que, a vegades, l'essència d'una pel·lícula sorprèn, fins i tot, als seus responsables, al prendre vida per si sola, dibuixant un significat especial i allunyat de la seva voluntat inicial.

Tot i semblar, a priori, el treball més fàcil de realitzar en quant a tècnica i en quant a contingut, el seu muntatge va convertir-se, finalment i molt a pesar nostre, en un

³⁶ La nomenclatura tècnica d'aquest error respon al nom de *racord*. Exactament, un *racord* és un error produït en el cinema per la falta de continuïtat i harmonia entre una escena i una altra.

autèntic mal de cap. L'element estructural del guió treballat amb les noies havia de ser la celebració d'un partit de softball. A partir de la seva execució, doncs, el documental aniria coneixent i introduint els personatges i les seves històries, com a grup i com a individus. Ara bé, tot això va perdre el sentit quan el conjunt contrari, un equip de softball femení de la ciutat de Tàrrrega, no va presentar-se a jugar el matx. El guió se n'havia anat en orris.

Les imatges amb les que comptàvem, per tant, eren escasses i, possiblement, insuficients per a un muntatge de qualitat: dues entrevistes i molts plans de recurs, sense massa contingut argumentatiu, però. El guió es va haver de refer en la mateixa sala de muntatge, sobre la marxa i sense el consentiment de cap de les protagonistes del film.

Així doncs, buscant per Internet la fórmula per salvar aquesta absència de material, i més per casualitat que per una profunditat en la recerca, vam descobrir una cançó d'un autor dominicà, anomenat Royce, que traduïa a l'espanyol la cèlebre música *Stand by me*, de Ben E. King. La seva cançó havia anat guanyant fama entre el col·lectiu sud-americà de la ciutat de Lleida i parlava, justament, del companyerisme, la solidaritat i la lleialtat; tres dels valors que aquestes joves ens havien transmès durant procés de rodatge. Així, a ritme de *batchata*, vam acabar ideant un pla alternatiu.

El film s'estructuraria a través de dues entrevistes: la primera, que recolliria la veu de dues joves, la Rimo i la Juliana, d'origen lituà i brasiler respectivament, se centraria en la seva conducta, el seu comportament teòricament conflictiu i les disputes que se'n desprenen amb la família (Doc. 2, min. 2:58); mentre que la segona, centrada en el cas de la Shula i la Lady, dues germanes dominicanes, explicaria el procés migratori i les experiències viscudes en el país de destí (Doc. 2, min. 5:56). Finalment, el documental acabaria posant el punt final amb un muntatge musical en el qual es posaria de manifest aquesta solidaritat intragrupal que demostren aquestes joves. Els recursos serien una suma de seqüències ja utilitzades i d'imatges rodades durant una tarda de desembre en la que les noies van jugar a canviar-se de roba i maquillar-se, tot simulant que aquella nit sortirien de festa (Doc. 2, min. 9:14).

L'edició, però, ja no va recórrer a la fórmula utilitzada en el cas dels joves dominicans. Els plans escollits per a treballar el documental de les noies no eren tan agressius ni tan provocadors, sinó molt més afectuosos i simpàtics, posant de manifest la intensa relació

que uneix aquestes noies i obviant, una vegada més, els conflictes que havíem intuït durant el procés d'estructuració del film i de rodatge del material visual. La música (*Stand by me*) també ajudava a crear aquesta imatge de fraternitat i solidaritat mútua.

Pel que fa al documental dels joves africans, el procés d'edició va ser més complex i desordenat que en els dos casos restants. Si el treball de guió de les "Black Diamonds" i "La Tribu Verde" s'havia allargat dues reunions de dues hores de durada aproximada, aquest grup, gràcies a l'educadora que els acompanyava, havia començat a fer els deures molt abans. Abans inclòs del que havia previst el nostre calendari inicial. Cada dimarts a les sis de la tarda, durant més de dos mesos, aquest grup de joves d'origen africà es reunia a les instal·lacions de la Regidoria de Joventut amb l'objectiu de treballar el que seria el seu projecte audiovisual final. Tot i aquesta intensa tasca, l'estructura final del guió encara no havia estat dissenyada.

El que sí sabíem prèviament era la temàtica que volien tractar: l'experiència de la migració des de dintre, des de les seves pròpies vivències. Ells havien plantejat un guió fraccionat en tantes parts com nois volguessin participar en ell. Tot i que, en un principi, s'havien presentat diverses possibilitats, finalment, van acabar decidint que serien quatre els joves que narrarien la seva història, cadascun d'ells des d'una perspectiva diferent i enfocant qüestions específiques: el Peres, parlaria de la llengua; el Valere, del barri; l'Herol, del retorn i el Romeo, del contacte en la distància.

El Peres és un jove de 16 anys. Va arribar a Lleida no en fa més de tres provinent del Cameroun, "¡el país d'Etoó!". És l'únic que parlava amb nosaltres en català i, segons explicava, en arribar, la llengua es va convertir precisament en una de les dificultats més significatives. I en volia parlar. Per fer-ho, havia decidit que seria la seva mare qui ens explicaria el seu procés d'aprenentatge: "¡Quiero una barra de pan!" (Doc. 3, min. 1: 27).

El Valere, en segon lloc, és una espècie de líder entre els joves d'origen africà. És ell qui s'ha encarregat de tirar endavant el projecte, qui ha estat un dels promotors del film i, a més, qui ha rebut una atenció més gran per part de la resta de nois participants. El Valere no té família propera, ni papers i ha viscut durant uns mesos en un pis rellogat i sobreocupat. Ell també volia parlar-ne. Per fer-ho, ens va proposar desplaçar-nos al Casc Antic de la ciutat amb l'objectiu de trobar persones disposades a explicar la

situació del barri i amb els que, un temps enrere, havien estat els seus companys de pis. No vam tenir sort, la presència de la càmera espantava la gent i l'habitatge estava buit en aquells moments. Per sort, vam trobar el testimoni d'una dona que, més que accedir, ens va convèncer per anar a veure les condicions en les que vivia (Doc. 3, 8:45).

El Romeo, d'altra banda, representa la figura del Valere quan aquest no hi és. Va arribar fa tres anys provinent de Costa de Marfil i ho va fer acompanyat de la família de segon grau: el pare, la mare i els germans, per tant, es van quedar allí. I per això ell vol parlar del contacte amb la família en la distància. El muntatge, en aquest cas, es va veure limitat per un defecte en l'àudio. Era la primera vegada (i també seria l'última) que gravàvem amb un micròfon de petaca. I va fallar. La seva entrevista, doncs, va quedar reduïda a aquelles parts que menys afectades estaven. Les altres, per una qüestió tècnica, van haver de ser eliminades (Doc. 3, min. 4: 33).

Finalment, l'Herol. En un primer lloc, l'Herol havia decidit presentar-nos el seu grup de música. Ell, juntament amb alguns companys més, han aconseguit muntar una sala de gravació en un dels seus habitatges particulars. La seva idea, doncs, era oferir-nos un tast de com ideaven, composaven i gravaven les cançons. Una proposta interessant, però que, poc a poc, va anar caient en l'oblit. Va ser en una de les reunions just abans de les vacances de Nadal. L'Herol ens va explicar que aniria a passar un parell de setmanes a la seva terra natal, el Cameroun. Ràpidament els joves van idear un pla: es descartava directament la proposta de la música i es proposava un viatge a l'Àfrica. Ell gravaria les imatges i així el documental podria acollir una reflexió com es viu allí i quines són les sensacions d'un jove que hi torna després de 12 anys de viure en un país estranger (Doc. 3, min. 10:39).

A banda d'aquestes quatre històries, el documental també havia de traslladar al públic el procés de creació del propi film. Es tractava de crear un metadocumental que narrés no només les experiències migratòries d'aquests joves, sinó també a través de quin procés han arribat a escollir-les. Quin havia estat l'objectiu del film? Per què havien operat en aquests termes i no amb uns altres? Què volia dir, per ells, ser persones migrades? En paral·lel a les quatre històries, la pel·lícula també aproximaria l'espectador a les reunions de preparació i creació del guió (Doc. 3, min. 0:16, min. 7:32, min. 10:25).

La dificultat d'edició, doncs, era més que palpable. La reflexió prèvia havia donat els seus fruits, d'acord, però, precisament per això, el gruix de la informació generada era també molt més gran que en les ocasions anteriors. Cinc històries en 15 minuts. Tot un repte: un ordre per idear, un fil argumentatiu per pensar i cinc personatges per amalgamar. A més, al ser l'últim treball, era poc el temps que ens quedava i els nervis i el cansament començaven a aflorar.

El primer pas era, doncs, idear un ordre lògic. Abans de posar-nos a editar, era important saber com enllaçaríem les històries dels personatges entre elles i amb el propi metadocumental. La solució no va tardar massa en aparèixer. La història seria explicada en forma de capítols. Es recrearia el recorregut que han de transitar aquests nois un cop han arribat al país de destí: la representació del trajecte cronològic que experimenta el jove immigrant, el problema de la llengua, la convivència i la vida en un barri estigmatitzat, l'aprenentatge de la distància i el retorn. L'ordre, val a dir, no ens el van donar ells. Per tant, és la interpretació de la seva proposta la que nosaltres plantegem portar a la gran pantalla. Reinterpretem una interpretació.

Així doncs, un cop acabada l'edició de tots tres treballs i intentant relacionar aquests muntatges amb l'anàlisi antropològic recollit al llarg d'aquesta investigació, es fa difícil (se'm fa difícil, més exactament) diferenciar quines idees han sorgit del treball de camp tradicional i quines ho han fet estrictament condicionades per la direcció que han pres els documentals durant el procés de muntatge. Les dades es barregen i es confonen entre aquelles que emergeixen directament dels propis joves, aquelles que són fruit de la meua interpretació, aquelles que neixen precisament en el moment de la trobada i de la interacció amb la càmera fílmica i d'aquelles que cobren vida després d'haver visionat una infinitud de vegades els tres films resultants. Ara bé, puc realment diferenciar aquestes fonts? Existeix una frontera nítida entre cada una d'elles? O, tal vegada, formen part d'un mateix procés? És diferent l'anàlisi que hem fet per dissenyar els documentals que el que he seguit per elaborar aquesta investigació? Tot un mar de dubtes per als quals no tinc una resposta unívoca.

El que sí és cert és que, com ja hem explicat anteriorment, aquests joves acostumen a allunyar-se d'aquelles identitats individualitzades que caracteritzen la postmodernitat i que tots ells, sense excepció, busquen un lloc en el qual identificar-se, trobant-lo, evidentment, entre el seu grup d'iguals, els seus amics. També és cert, però, que tots els

documentals, fent especial incidència en el de les noies, han construït la creació d'uns joves amb fortes relacions d'amistat i cooperació, deixant de banda les fisures internes que s'han pogut intuir durant el procés de rodatge, elaboració del guió i del treball de camp.

És cert també que, pàgines enrere, hem fet referència a l'esforç que fan aquests joves per exterioritzar els seus signes diacrítics. Per enfortir la seva identitat i sentir-se part del col·lectiu, aquests nois i aquestes noies potencien alguns elements identificadors dels seus països d'origen, com són la parla, l'estètica i, evidentment, la música. Els joves, doncs, tot i performar aquests signes per adaptar-los a les seves necessitats locals, semblen sentir-se còmodes amb aquesta identificació. No és menys cert, però, que el resultat final d'aquests documentals ajuda a potenciar i consolidar precisament aquesta imatge. Ho fan, per exemple, a través dels muntatges musicals, els quals han col·laborat a reforçar els estereotips que vinculen aquests joves amb la pertinença a les bandes llatines, amb una estètica determinada o amb la mitologia de la dona llatina, sensual i atractiva.

Em trobo, per tant, en una cruïlla interpretativa, en un conflicte intern que neix de l'exercici de posar el text (els resultats d'aquesta investigació) en relació amb la imatge (els documentals realitzats al llarg d'aquest taller de creació audiovisual). Assoleixen tots dos els mateixos resultats? Són treballs paral·lels i equivalents? Doncs no, en realitat no. No ho són. I és que d'un mateix procés social en surten dos resultats oposats: el del text i el de la imatge. Però què ha fallat? Si és que ha fallat alguna cosa, és clar.

La primera causa que podria explicar aquesta diferència analítica respon, tal vegada, una diferència metodològica que es refereix explícitament a les metes i als objectius que han perseguit ambdós projectes. Per una banda, el document textual s'ha centrat en aquells processos socials que acompanyen el procediment de creació d'un film audiovisual i la complexa pràctica d'autorepresentació del subjecte. No ha estudiat, i això és important, el film en si mateix. Per això, li ha estat més fàcil intentar no essencialitzar els joves i dibuixar-los des d'una perspectiva més àmplia i heterogènia.

Tot el contrari del què ha passat en les tres pel·lícules resultants d'aquest taller, les quals se situen en un context determinat, el de la institució. Aquesta, evidentment, no perseguia un objectiu científic, sinó la realització d'un documental de caràcter

divulgatiu, allunyant-se de la finalitat específica de convertir el taller en una selecció de films etnogràfics. Els joves, a més, en el seu procés d'autorepresentació, han apostat per potenciar aquestes identificacions, les quals els fan sentir-se còmodes. A objectius diferents, doncs, resultats també diferents.

Tal vegada per això, aquests films cauen, amb més facilitat que el text, en la trampa de la cosificació cultural: dibuixen aquests nois i noies com a immigrants llatins o africans abans que com a joves complexos, heterogenis i amb una diversitat d'experiències, aspiracions i desigs múltiples (tal vegada, el que més aconsegueix aquest objectiu és el dels joves d'origen africà, el "Somos lo que vivimos"; un film que centra la seva atenció en la diversitat i la pluralitat interna del propi grup). Tots tres busquen una estètica determinada abans que l'intent d'explorar els elements identitaris amb els quals s'identifiquen. El procés de representació d'aquests documentals, doncs, ha treballat des de l'articulació d'estratègies que han permès l'estereotipació i l'encasillament d'aquests joves en aquells signes que els classifiquen en categories estanques, com són la feminitat i solidaritat grupal, en el cas de les noies i l'agressivitat i la virilitat, en el cas dels nois. El procés de representació textual ha intentat tot el contrari.

Ara bé, podem afirmar, per tant, que un film no és capaç d'acollir allò pel qual sí està qualificat el text? Ha de seguir la imatge suportant aquesta "marginació sistemàtica" que ha sofert al llarg de la història de la nostra disciplina? Podem argumentar, encara avui dia, on la hipervisualitat esdevé un fenomen innegable, que la fotografia no té sentit sense una explicació textual que l'acompanyi? Ens situem al costat de Hastrup (1992) i suggerim que l'anàlisi visual limita la comprensió dels fenòmens socials, situant-se ben lluny de l'autoritat de la que, en canvi, sí gaudeix el text?

Doncs en realitat no. Perquè una imatge pugui ser comparada al text acadèmic com a forma de producció i transmissió del sentit ha de tenir el seu mateix objectiu: la recerca etnogràfica. Si això no succeeix, si els camins que prenen ambdós suports són radicalment diferents, la tasca de comparar-los esdevé, per tant, pràcticament impossible. I això és precisament el que ha succeït en el cas que ara ens ocupa. En aquest sentit, Elisenda Ardèvol alerta que "l'estratègia de filmació d'un documental és molt diferent de l'estratègia de filmació d'un document per a la investigació" (1998: 4). I per entendre aquesta diferència, assegura l'autora, hem de saber abans què vol dir fer cinema etnogràfic:

La producció de cinema o de vídeo etnogràfic se cenyeix inicialment als objectius de l'etnografia entesa com un projecte de la investigació antropològica (Ardèvol, 1998: 7).

No és, per tant, que un documental no tingui la capacitat d'articular una investigació, sinó que, per fer-ho, el film necessitaria tenir aquest mateix objectiu. Pel contrari, seria com demanar a una novel·la rigor científic. Així doncs, si alguna cosa ha descobert aquesta investigació no és què és el cinema etnogràfic, sinó precisament tot el contrari, allò que no és.

És justament per aquest motiu que el fet d'estar escrivint el punt final d'aquesta investigació no comporta una sensació de tancament d'una etapa, sinó tot el contrari: no la clausura, la inaugura. Aquesta és, i no pot ser d'una altra manera, una primera experiència que permetrà posar les bases a un procés d'investigació més extens i que tot just ara comença.

Un dels aprenentatges que he fet al llarg de la realització d'aquest treball és que els obstacles, en investigació social, no són pas obstacles, sinó eines i dades etnogràfiques que ens permeten reformular i continuar avançant en la nostra tasca. En aquest sentit, els errors que puguin haver-hi en aquest treball, i que només els puc assumir jo mateixa, no es convertiran en un impediment que invalidi la continuació de la meua recerca etnogràfica. Tot el contrari. I, en conseqüència, el fet de no haver aconseguit una entesa entre el text i la imatge no significa que no pugui buscar-la en un futur no molt llunyà.

Tal vegada, doncs, el repte que es presenta ara és el de continuar avançant amb el mateix doble objectiu que ha vertebrat la investigació que ara s'acaba: les identitats diaspòriques, per una banda, i l'Antropologia Visual i Compartida, per l'altra. Així, parteixo de la convicció més absoluta de què els subjectes que participen en la investigació no haurien de conformar-se amb el simple paper que els ofereix la possibilitat de ser una dada etnogràfica, sinó que han de convertir-se en subjectes actius en la pròpia recerca, fent coincidir els seus objectius amb els nostres i establint ponts de diàleg que transformin el monòleg habitual en una conversa entre les múltiples parts que integren el procés que s'estudia. L'objectiu, doncs, serà el d'intentar vertebrar, amb uns millors resultats, la imatge i el text en un procés de producció i transmissió del sentit

dels processos socials i culturals. Ho farem tenint en compte que no només el text ha de perseguir l'objectiu del coneixement científic. També ho ha de fer la imatge.

10. EL RETORN

10.1. El visionat del film i els problemes de comunicació

Un cop finalitzat el producte audiovisual i per tancar el procés de comunicació iniciat amb l'inici del rodatge, els films van ser presentats a l'avaluació crítica tant dels joves participants en el taller com de la pròpia institució, en un intent de realitzar una veritable “antropologia compartida”, on es produís una inversió de les mirades, aquella que condueix a una reflexió sobre un mateix en la perspectiva del qüestionament dels demés. La retroalimentació, diu Nobleza (el retorn, diria jo) és un aspecte important no només en el procés de la comunicació més quotidiana, sinó també en les dades d'una recerca. “És una de les millors formes per a què el transmissor (és a dir, nosaltres) s'asseguri de la correcció amb la que el receptor (el públic) ha interpretat el missatge” (Nobleza, 1993: 6). I és que difícilment trobarem, almenys en el nostre cas, una explicació que s'acosti millor a la definició dels fets.

Així, seguint les paraules de Nobleza, prestar atenció a la recepció del missatge amés permet entendre quina ha estat la interpretació que n'ha fet l'última baula del procés: el públic receptor del film. La conversa ha estat un èxit o ha resultat un fracàs? Hem aconseguit comunicar-nos correctament amb els nostres interlocutors? Si unes pàgines enrere dèiem que aquests joves havien interioritzat a la perfecció d'idioma amb què s'havien de dirigir a la institució; nosaltres, pel contrari, no ho havíem sabut fer, o almenys tan bé com ells. L'error de comunicació, doncs, no ha estat entre nosaltres i els principals destinataris del projecte, els joves, sinó entre nosaltres i la institució que els acollia, la Regidoria de Joventut de l'Ajuntament de Lleida.

Un cop fet el visionat i personificades en l'Emília, la tècnica de Joventut de la Regidoria, les crítiques, tot i que constructives, van venir, en primer lloc, en forma de consell: “això no s'entén massa”, “estaria bé canviar-ho”, “intenteu millorar aquesta part”, etc. Després del visionat amb els membres de la Regidoria va quedar clar que hi havia dos tipus de judicis (o suggerències, millor dit): uns de caràcter més estètic (“aquesta part és una mica avorrida”, “no m'agrada gaire”) i uns altres que es referien explícitament al contingut del documental (“el terme *moro* no hauria d'aparèixer, és massa despectiu” o “per què no parlen en català?”). El nostre criteri, pactat en privat i de forma particular amb la meva companya Aida, va ser el d'obviar les crítiques

estètiques (“és una qüestió de gustos”, crèiem), però, en canvi, sí fer cas als suggeriments que podien generar un cert malestar dins de la institució. Tot i que, de forma majoritària, no coincidíem amb els seus criteris, els vídeos eren, en última instància, de la seva responsabilitat.

Així doncs, de totes les apreciacions que vam rebre, tres van ser les que mereixen ser reflectides en aquest treball. La justificació de totes elles, segons ens expliquen des de la Regidoria, és de caràcter institucional: és l'Ajuntament qui signa aquests treballs audiovisuals i, per tant, no es poden permetre certes llicències:

1. En primer lloc, el Johnfy, un noi d'origen dominicà, ens 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, l'Emília va demanar-nos explícitament eliminar el terme “moro” de la conversa per ser massa despectiu. Era, segons ella, un substantiu “insultant”: “els gitanos sí són gitanos, però la paraula ‘moro’ és ofensiva”, va explicar justificant la seva visió dels fets. El resultat final va ser que la baralla, segons el nostre documental, s'havia perpetrat única i exclusivament “entre gitanos” (els moros van ser eliminats de la versió final dels documentals).

2. D'altra banda, l'idioma dels tres documentals és el castellà. És en ell que els joves es relacionen i s'expressen en la seva quotidianitat. Dues setmanes abans de la projecció final del film, se'ns va dir (amb un cert to despectiu) que aquest era un error important: “Els nois només parlen en espanyol. El català ni tan sols apareix en escena!”. Per intentar posar solució a aquest *problema*, se'ns va demanar: “No els podem fer parlar català ni que sigui una estoneta?”. Davant la impossibilitat de rodar noves imatges en aquest idioma, el documental va ser presentat íntegrament en castellà, a pesar del malestar dels responsables institucionals.

Amb aquests dos exemples ja podíem entreveure que la voluntat de l'Ajuntament era la de moldejar els documents finals per a fer-los coincidir amb el seu marc de referència. Però analitzem-ne un tercer.

3. Finalment, el film “Somos lo que Vivimos”, una pel·lícula realitzada per joves d'origen africà, s'havia dissenyat de tal manera que l'espectador/a no només veia les històries de vida de cada un dels quatre protagonistes que apareixen en escena, sinó que també advertia el procés de filmació del treball. Es tractava d'un metadocumental, en el qual les discussions sobre el guió, el rodatge i els seus debats interns es posaven de manifest de forma oberta i participativa. El documental, doncs, mostrava el “creuament de mirades” del que parlàvem més amunt, mostrant explícitament com aquest treball havia estat dissenyat pels joves, és clar, però també amb l'acompanyament de treballadors i les treballadores de l'Ajuntament i de les dues talleristes que també hi havien participat. Això, a priori, no hagués representat cap problema, si no fos perquè en ell també hi apareixien els educadors i les educadores que ens havien acompanyat al llarg de tot el procés.

Aquest tercer punt va esdevenir, possiblement, un dels assumptes més conflictius del treball. La implicació dels educadors i les educadores en el procés de realització dels documentals havia estat pactat des d'un inici, segons crèiem, amb els responsables del projecte, però ara aquesta presència es convertia en un contratemps: segons el llibre d'estil de l'Ajuntament (un llibre pactat verbalment i al qual nosaltres no havíem tingut accés prèviament), aquests tipus de treballadors no han d'aparèixer “mai” en escena: la seva feina ha de mantenir-se en el més estricte anonimat. Sortosament, però, nosaltres dues vam poder excusar-nos en el simple fet que desconeixíem aquesta norma no escrita, però no vam poder evitar que se'ns acusés, en moments molt puntuals, això sí, de poca transparència i de “manipular” la veu dels joves: “si els educadors apareixen en escena, els documentals no són objectius, sembla que hagueu *manipulat* la veu dels joves”, deien.

El problema, com veiem en les seves pròpies paraules, no era que hi hagués hagut un acompanyament en el treball d'aquests nois i noies, sinó, més aviat, que aquesta col·laboració hagués quedat reflectida en el devenir del propi documental. Sembla doncs, que una imatge segueix valent més que mil paraules i que el que aquesta representa té un fort component de control i poder sobre aquells que hi són representats: el que no apareix en pantalla no comporta, a priori, cap mena de perill; és com si no existís. El que queda registrat, però, es converteix en una prova legítima d'allò que ha

succeït. Aquest petit conflicte, tot i que, sortosament, no ha anat més enllà (ja s'ha parlat de repetir el projecte l'any vinent), sí que em va portar a reflexionar sobre la pròpia definició de *documental* i sobre els conceptes d'*objectivitat*, *vigilància* i *control*.

L'explicació primera (i la més intuïtiva també) a la que vaig recórrer per posar llum a aquest petit enfrontament dialèctic entre nosaltres i la institució que ens acollia va ser recórrer a una explicació de caràcter estructural i de base. Què entenem per documental? Què és el que tenim entre mans? Arribats a aquest punt de la història, ja no ens serà massa difícil desmuntar la idea, ingènua però encara fortament arrelada en l'imaginari social, que el documental no és simplement aquella representació fidel de la realitat a la que es refereix i de la qual s'atreveix a parlar. El cinema és, és clar, tot el contrari.

En aquest sentit, la introducció de la càmera, la inserció d'una nova forma de mirar i de ser mirat, la posada en situació, la possible teatralització dels personatges i la petjada indiscutible del realitzador sobre el producte final desmunten aquest paral·lelisme estricte que s'estableix entre el documental i l'objectivitat que presumptament representa. I és que el valor de la imatge es medeix, davant de tot, per la claredat i l'interès de la informació que aconsegueix transmetre a títol de símbol o, millor dit, d'al·legoria. La lectura que d'ella se'n fa estableix entre el significat i el significat una relació de transcendència: el sentit es lliga a la forma sense comprometre's completament. La imatge fotogràfica, lluny de ser percebuda com a significat-se a si mateixa i res més, és sempre interrogada com un signe d'alguna cosa que ella no és. La llegibilitat de la imatge mateixa és funció de la seva intenció i el judici estètic que suscita és més favorable quan més total sigui l'adequació expressiva del significat al significat (Bourdieu, 1979, 140).

Jean Paul Colleyn (1999) diu, en aquest sentit, que un film documental no pot ser mai calibrat en termes de veritat o mentida, referint-se, precisament, a aquesta qüestió: no són termes que puguin definir-lo. Un film, d'altra banda i sempre segons l'autor, ha de medir-se, en tot cas, en termes d'honestedat i respecte al públic al qual es dirigeix. És a dir, la qualitat d'un film documental pot mesurar-se a través de la seva capacitat per no

enganyar l'audiència a la qual s'està dirigint, per no referir-se a les llances quan en realitat es parla de fusells³⁷.

I aquest és, precisament, el punt en què apareix el conflicte abans mencionat. Segons els representants de l'Ajuntament, l'acompanyament dels educadors i les educadores era possible sempre i quan aquest no es manifestés de forma explícita davant la càmera: si no apareix en escena és que no existeix als ulls dels demés. Per nosaltres, de forma contrària, aquesta manifestació era senyal d'honestedat i de compromís amb el públic al qual ens dirigíem i amb les persones les quals l'havien fet possible. Així doncs, intentant entendre la perspectiva de la Regidoria, com a institució responsable del projecte, vaig entendre també quin era el paper d'autoritat que per ells representava la càmera: es volia amagar la paraula prohibida, allò que ells havien pactat ocultar i que ara la càmera delatava. Era un objecte, doncs, carregat de connotacions d'ordre i vigilància.

En aquest sentit, tot semblava indicar que la possibilitat de ser i d'esdevenir visibles activava una considerable percepció de control i vigilància sobre un mateix i sobre els demés. La càmera, doncs, fa que els nostres actes puguin estar sotmesos a un camp de vigilància constant i es transforma, per tant, en l'element que tot ho veu i tot ho registra. Aquesta visió de les coses converteix la càmera fílmica en un article que posseeix la potent capacitat de registrar-ho tot, convertint les nostres accions, els nostres moviments i les nostres paraules en una prova irrefutable, en una demostració de la realitat. Almenys així ho demostrava aquest petit conflicte amb els responsables del projecte. Una simple disputa que va fer aflorar una nova forma de veure i entendre el poder de la càmera fílmica; un poder que se m'havia passat per alt, però que ara es manifestava amb total claredat: havia estat allí, de forma perseverant, al llarg de tot el treball i jo no me n'havia adonat fins ara. Poc a poc, doncs, vaig anar entenent fins a quin punt la potencialitat de control i vigilància d'aquest recurs havia calat en el sí dels participants en aquest projecte.

³⁷ Aquesta expressió fa referència a la capacitat del cinema de mostrar tant l'univers simbòlic d'allò que es representa davant la càmera, com l'univers d'aquell qui l'ha representat, és a dir, del realitzador. El fet de canviar fusils per llances respon a la forma en què Flaherty va rodar el seu famós "Nanook, el esquimal" (1922), on va suggerir al protagonista del film, un esquimal de l'Àrtic canadenc, que canviés les pistoles amb les normalment caçava els animals per aquelles llances que s'assimilaven més a l'imaginari que Occident tenia de la població esquimal, primitiva i propera a la naturalesa salvatge.

En primer lloc, els responsables de l'Ajuntament mostraven la seva por a què els documentals *demostressin* que el treball no havia estat realitzat segons els criteris que dictava el propi consistori. Les normes podien saltar-se, però aquesta petita negligència mai havia de ser enregistrada en vídeo. En seria, evidentment, una prova testimonial i irrefutable. Pensant en això, d'altra banda, em venien al cap tot un seguit d'exemples que havien tingut lloc al llarg del rodatge i que, d'una forma o una altra, també demostraven aquest poder controlador del material fílmic. La petició "¡apaga la cámara!" havia sorgit, en més d'una ocasió, durant el procés de filmació dels documentals: un petó robat a una noia, una caiguda desafortunada, unes paraules fora de lloc o un error innocent i trivial... Anècdotes, en la major part dels casos, sense més importància que la d'embrutar una imatge atractiva de qui estava sent gravat. En altres ocasions, però, els exemples anaven una mica més enllà i el control exercit per la càmera sobre els seus participants no només contaminava aquesta imatge suggestiva i seductora, sinó que, a més, també feia podia posar en perill la pròpia seguretat d'aquests nois i noies.

En aquest sentit, un dels casos més interessants és el que va manifestar-se durant el rodatge d'un dels documentals, el dels joves *Trinitaris*, els quals se situen sovint al marge de la llei, ja sigui tant per la seva presència a les bandes llatines, com per les diverses detencions a les que s'han vist sotmesos al llarg dels últims temps (i també mentre va durar el taller). Era molt important, doncs, oferir una imatge allunyada dels prototipus negatius i silenciar qualsevol al·lusió a les activitats delictives. Ara entenia, doncs, els silencis, les mitges paraules, les pors a parlar de segons què i de segons qui i tota mena de dubtes que, al llarg de tot el rodatge, havien manifestat, en més d'una ocasió, aquests joves davant la possibilitat d'explicar tant la seva quotidianitat, com la seva pertinença als *Trinitaris*. I és que la càmera podia delatar-los. Havien d'evadir, per tant, aquesta possibilitat.

La càmera fílmica, doncs, és l'ull que tot ho veu. Assumir aquest tret diferencial del material fílmic amb el que s'estava interactuant feia que els joves evitessin mostrar certes conductes (les suposadament negatives) i en potenciessin certes altres (les suposadament positives). Sabien, millor que ningú, què podien dir i què podien fer: complien, doncs, amb els seus deures, reproduint les normes que marca la col·lectivitat. La càmera, per tant, al sotmetre'ls a un camp de visibilitat constant, actuava com un

poder que regulava i disciplinava les seves no només les seves vides, sinó també les seves idees.

M'adonava, poc a poc, que estava parlant d'allò que, alguns anys enrere, ja havia plantejat Foucault en el seu estudi sobre el control social i el panòptic de Bentham. Per qüestions alienes a aquest treball, vaig tenir l'ocasió de rellegir *Vigilar y Castigar* (2008), on Michael Foucault explica precisament el procés que, tal vegada, havien seguit els joves amb els que jo estava treballant. Sota aquesta consciència de permanent visibilitat, els individus assumeixen que poden ser vigilats i observats de forma constant i insistent. La resposta a aquest control és, segons l'autor, una autorregulació normalitzadora dels propis actes. Partint d'un anàlisi exhaustiu de la presó panòptica de Bentham, l'autor francès ens revela el seu principal efecte, que no és un altre que el d'induir l'intern (els joves, en aquest cas) a un estat conscient de permanent visibilitat, el qual garanteix el funcionament automàtic del poder. Es revela així, l'exercici d'un poder intensament disciplinari i normalitzador. En aquest sentit, Foucault no només ofereix les lògiques que operen dins de la presó, sinó també aquelles que poden desplegar-se en altres institucions, com la Regidoria de Joventut, i en el conjunt de la societat:

El poder disciplinari (...) s'exerceix a través de la seva invisibilitat; al mateix temps que s'imposa sobre aquells que estan subjectes a un principi de visibilitat obligatòria. En la disciplina són els subjectes els que han de ser vistos. (...) És el fet de ser constantment vist, de què sempre sigui possible ser vist, el que manté a l'individu sota la disciplina en la seva pròpia subjecció (Foucault a Flores, 2007: 70).

Aquesta vigilància, segons Foucault, és una forma d'observar la persona i si aquesta realment compleix amb els seus deures com a ciutadà. És un poder que actua sobre el cos dels individus, sobre els seus gestos, els seus discursos, les seves activitats i la seva vida més quotidiana. Els joves, doncs, a través del poder disciplinari de la imatge, de la interiorització d'una visibilitat constant, podrien estar reproduir pel seu compte les normatives del poder.

En aquest sentit, com veiem, la justificació de les paraules dels representants de l'Ajuntament vers els documents audiovisuals presentats en aquest taller no pot buscar-se, evidentment, en una explicació recolzada única i exclusivament en les qüestions més estètiques dels films. L'explicació al per què d'aquestes crítiques hauria de localitzar-se,

en tot cas, en la seva dimensió social: les suggerències que ens havien fet arribar des de la Regidoria de Joventut buscaven adaptar els audiovisuals a allò que se suposava que els joves havien de ser, situant-los dins de l'esfera d'"allò possible" i conduint a reforçar el control sobre la producció del que s'estava fent, intentant orientar-la cap a una representació idealitzada i políticament correcta de la realitat que en ella 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, cada cop més clarament, 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 el nostre *discurs* particular. Dins de les seves fronteres, el context en el que s'ubicaven els nostres treballs audiovisuals dibuixaven clarament els seus límits, les regles sobre allò que es podia dir i d'allò que, evidentment, havia de quedar oblidat en el calaix dels mals endreços. 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.

I és que les paraules que l'Emília repetia per justificar les modificacions en el muntatge final dels films responien, més o menys, a aquesta afirmació: "Volem que la gent no s'endugui una mala imatge dels joves". Tot i que generosa, es tracta també d'una afirmació molt significativa i carregada de gran valor, la qual em portava directament a reflexionar sobre les preguntes que han protagonitzat aquest últim capítol: "de què ens informen aquests documentals?", "què estan dient?". Tal vegada, no informen tant de qui són aquests joves, sinó d'allò que, segons el nostre imaginari social, haurien de ser: uns joves d'origen estranger, sí. Però també uns joves que parlen català, que no usen la paraula "moro" i que són autosuficients i no requereixen, per tant, de l'acompanyament dels educadors i les educadores de la Regidoria en la qual havia tingut lloc el procés de treball. Els documentals, doncs, no mostraven tant qui eren aquests joves, sinó aquells que havien de ser. I tornava Foucault.

11. PER A NO CONCLOURE: MÉS QUE EL HAURIA DE SER, EL QUE NO HAURIA DE SER UNA ANTROPOLOGIA COMPARTIDA I PARTICIPATIVA

Una lectura pausada i atenta d'aquestes pàgines ofereix un recorregut, ondulant i el·líptic, a través del procés de creació de tres pel·lícules de caràcter documental. Tres films que, a banda de permetre un coneixement etnogràfic sobre la laberíntica i complexa identitat d'alguns dels joves que, sent fills i filles de diversos processos migratoris, resideixen avui dia a la ciutat de Lleida, permeten també l'estructuració d'un discurs tant teòric com pràctic sobre els més que complexos assumptes de la narrativa i l'autoria en les Ciències Socials.

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. Es tractava, com hem vist, d'intentar transgredir el costum monològic i individual que, tradicionalment, ha acompanyat l'escriptura etnogràfica i substituir-lo per l'exercici d'una Antropologia Compartida i Participativa, a través de la qual posar de manifest la multivocalitat i la complexitat de les diverses veus que s'amalgamen en el devenir d'un treball com el que ara ens ocupa.

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 (un tant ingènua, tal com després s'ha demostrat) que fos el mitjà audiovisual qui es convertís en l'altaveu a través del qual oferir una versió pròpia, definitiva i exclusiva dels fets i de la seva existència. La pràctica, però, ha demostrat 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 la horitzontalitat del discurs etnogràfic, sinó més aviat el *d'educar* els joves en els valors del civisme i la convivència. Davant d'aquesta diversitat de metes i objectius particulars, la tasca d'identificar la implicació exacta de cada una de les parts que han intervingut en el procés de construcció d'aquest treball etnocinematogràfic ha esdevingut una dificultat particular i afegida.

Degut, doncs, a la naturalesa híbrida del producte final, on les línies participatòries de cada una de les mediacions queden difoses i són de difícil definició, se'ns ha fet difícil

concretar a quin nivell la visió dels joves ha condicionat de forma exclusiva i personal el projecte final. No és pot negar, en primer lloc, que la seva perspectiva hi ha quedat representada. Sens dubte, sense ells, el projecte no hagués estat possible. D'altra banda, però, no es tractava, tal com pensava al principi, d'una perspectiva lliure, autònoma i independent d'altres tipus d'intervencions. La reflexió sobre aquesta nova forma de veure les coses ha portat 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. El que caldria preguntar-se, doncs, i arribant ja a les acaballes d'aquest projecte, és si la voluntat de fer una Antropologia Compartida i Participativa s'ha realitzat, en aquest exercici, de forma exitosa o ha estat, pel contrari, tan sols una il·lusió.

Per respondre a aquesta pregunta, cal tenir en compte, en primer lloc, que els films resultants s'han convertit en un pou en el qual hi han confluït tres discursos diferenciats i, tal vegada, antagònics (el dels joves, el de la institució i el de la pròpia antropòloga i tallerista). Aquesta situació fa que no puguem negar la realitat d'un exercici participatiu, multivocal i d'autoria conjunta i puguem afirmar, per tant, que aquesta pràctica ha esdevingut un treball etnogràfic col·laboratiu, a través del qual s'ha facilitat l'assemblatge en una xarxa de relacions socials, de diverses referències culturals, al mateix temps que ha permès la creació d'una producció col·lectiva de significats.

Ara bé, si bé no podem negar que aquest procés ha comptat amb una participació de caràcter múltiple i una autoria de paternitat complexa, el que em genera més dubtes és la pretesa horitzontalitat i llibertat dels discursos que hi han pres part. I és que, com hem vist, els films resultants s'han generat a partir d'unes estructures de poder (personificades, sobretot, en la institució i en la nostra figura, la de les talleristes responsables del treball) que han intervingut, de forma més o menys tangencial, en el procés de construcció del discurs audiovisual. Es tracta d'estructures estructurants que s'extenen més enllà de les vides individuals dels seus protagonistes i que s'han manifestat, almenys en aquest treball, de manera autònoma i no sense generar un cert desconcert inicial. Una confusió que, de forma paradoxal, ha fet modificar el nostre

concepte d'Antropologia Compartida i Participativa, en un intent de convertir els problemes i obstacles etnogràfics en dades útils per a la investigació.

Considero, per tant, que la possibilitat d'una participació directa, independent i espontània de totes les parts integrants del procés de construcció del discurs etnogràfic ha de ser, evidentment, un dels elements claus en l'intent de definir el terme d'Antropologia Compartida. Si és compartida, doncs, ha de permetre la inclusió de totes les veus que, d'una forma o altra, intervenen en el projecte entocinematogràfic. I és, en aquest sentit, que el treball que ara ens ocupa podria ser titllat de col·laboratiu i participatiu.

Ara bé, també 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 sí mateix. Però, és que, tal vegada, l'objectiu no hauria de ser aconseguir aquesta imatge exclusiva i representativa de l'alteritat. És possible aquesta imatge? Possiblement, no. I possiblement aquest objectiu no sigui més que una quimera.

Si alguna cosa sembla patent al llarg d'aquesta investigació és que la imatge, més que l'objecte o 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 plenament participativa, posa de manifest les estructures de poder que intervenen en els diferents processos socials (Buxó, 1998). 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, més aviat, aquella confluència de mirades que permet entendre quines són les configuracions que estructuren la realitat social.

En aquest cas, és el discurs de la institució el que acaba per imposar la seva ideologia, almenys per sobre de les demés. Ara bé, imaginar en un escenari on les forces i estructures de poder quedin anul·lades en pro d'un diàleg horitzontal és, tal vegada, una simple il·lusió (una il·lusió, però, que jo m'havia cregut a l'iniciar aquest treball). La mirada dels joves no escapa de la pròpia estructura social i també es veu influenciada, precisament, per aquestes estructures de poder.

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).

I és que, com suggereix Paulo Freire, l'Antropologia hauria de representar una oportunitat per involucrar-se, no pas per envair (a Flores, 2007: 18).

Lleida, 30 de març del 2011

Van arribant poc a poc, de forma esglaonada, però amb molta més presència i aparença de la que ja tenen habitualment. Elles amb tacons, faldilles i maquillatge. Ells amb gorres, pantalons amples i sabates esportives. Hi ha molts més joves, és clar, però els meus ulls s'escapoleixen i tafanegen tan sols aquelles cares que em són conegudes. Se m'escapa una rialla de satisfacció. A l'Aida també.

Són les set de la tarda i a Lleida ja no fa fred. És un d'aquells dies que la gent aprofita per començar a vestir de forma més estival. Estival però elegant, és clar. L'ocasió s'ho mereix. La Regidoria de Joventut de l'Ajuntament de Lleida presenta avui la "Primera Mostra d'Audiovisuals fets per joves"; un certamen que recull l'exhibició de tots els curtmetratges realitzats en el marc d'aquest taller de creació cinematogràfica. Amics i familiars (no només dels joves, sinó també dels més grans, com nosaltres) van omplint paulatinament el vestíbul del Caixa Fòrum de la ciutat i l'enrenou comença a ser considerable. Potser en som un centenar. O potser més. Entre els nois i les noies es respira certa dosis d'excitació i nerviosisme, però tinc la sensació que se senten més protagonistes que autors dels films que protagonitzen. Li comento a l'Aida i m'ho apunto mentalment. Una cosa més a millorar.

Els responsables de la Regidoria han muntat també un *photocall*³⁸ just a l'entrada del vestíbul. En ell, tots els joves poden posar com ho fan a Hollywood i rebre, suposo, la imatge corresponent. Fotos individuals, col·lectives, per parelles, per grups i, fins i tot, amb nosaltres dues. N'hi de més vergonyoses i modestes, altres són valentes, descarades i fresques, però la gran majoria aprofiten el moment i es mostren com el paper que estan representant: unes celebritats. De fet, sembla que els encanta la idea del *photocall*. Ara bé, des d'una perspectiva personal, considero que aquest muntatge, tot i crear molt bona recepció entre els nois i noies protagonistes dels films, encara potencia més la seva sensació d'estrelles, deixant de banda la possibilitat que també se

³⁸ *Photocall* és un terme procedent de l'anglès, compost per les paraules *photo* (fotografia) i *call* (crida). El *photocall* és, en conseqüència, aquella zona habilitada perquè els personatges cèlebres puguin davant els periodistes i les càmeres fotogràfiques.

sentin autors i realitzadores dels films. Ells se senten els seus protagonistes. A nosaltres ens miren com les directors. És una distribució de papers que m'acaba de convèncer.

S'apropa l'hora de l'exhibició dels vuit projectes audiovisuals resultants d'aquest taller de creació cinematogràfica. Els joves van entrant a la sala i, poc a poc, anem prenent seient. Nosaltres, els i les educadores i els responsables de la Regidoria tenim una fila reservada, davant de tot, és clar, i ja perdem els joves de vista, que es quedaran més enrere (els perdem de vista, efectivament, perquè d'oïda no; la projecció els farà tanta gràcia que no deixaran de parlar ni un sol moment). Abans dels vídeos, els parlaments. Evidentment. El primer en dirigir-se a nosaltres és l'Oriol Yuguero, un jove regidor que va jurar el càrrec amb tan sols 25 anys. La següent és la Mercè Freixinet, directora del Caixaforum. Tots dos aprofiten per donar les gràcies a tots i totes les participants i assenyalen la importància de les noves tecnologies en el procés d'aprenentatge dels joves de la nostra ciutat. Aquests, diuen, han de tenir la capacitat de desenvolupar-se autònomament entre elles i més en un moment on les imatges estan a l'ordre del dia. Res de nou. Tot i així, aplaudiments. Fosc.

Comença la projecció. La distribució plantejada alterna el visionat d'un film documental i d'un altre de ficció, successivament. Així fins a vuit curtsmetratges. És d'aquesta forma com ho han distribuït l'Óscar, el tallerista de l'altre grup, i la Noemí, l'educadora de l'Ajuntament, que arrel d'aquest projecte, i per sorpresa nostra, s'han fet amics. Al llarg de l'hora i mitja que dura el passi de vídeos, els joves no aconsegueixen deixar de parlar. Normal. Es reconeixen en la gran pantalla i comenten en veu alta tot el que va sortint en ella. Riuen, recorden els moments de gravació, es mofen dels companys i, fins i tot, s'avergonyeixen d'algunes escenes. Per a ells, la projecció és una espècie d'exercici narcisista. Es veuen més que s'escolten. Fan xivarri, criden i comenten les escenes. Presten poca atenció a les seves paraules.

A l'acabar l'acte, tot són felicitacions i enhorabones. Ells estan contents, nosaltres també. Ja no podria dir el mateix de la Regidoria, qui ens emplaça a una reunió "de cara al mes proper". També ens promet, però, que el projecte continuarà endavant.

Ara ja és foc. Una cervesa, una discussió entre amics sobre què els han semblat els documentals i cap a casa. És gairebé mitjanit i, per fi, l'Aida i jo aconseguim un moment d'intimitat. La sensació és bona, però, tot i així, hi ha alguna cosa que no ens

deixa tranquil·les. No em pogut parlar amb els joves. I és aquest motiu que fa que la jornada no hagi estat del tot esplèndida. Què n'hauran pensat? Els hauran agradat els documentals finals? Serà això el què volien?

De camí cap a casa, ens mengem el món. La presentació de l'any vinent deixarà de ser una simple exhibició dels documentals. Proposarem un fòrum de joves. Sí, es veu que ens sap greu no haver-los sentit l'opinió.

BIBLIOGRAFIA

Anderson, B. (1991). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, México.

Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalisation*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Appadurai, A. (2001). *Globalization*. Duke University Press, Chicago.

Ardèvol, E. i Pérez Tolón L. (1995). *Imagen y cultura*, Biblioteca de Etnología 3, Granada.

Ardèvol, E. (1997). "Representación y cine etnográfico" a *Quaderns de l'ICA*, 10.

Ardèvol, E. (1998). "Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales" a *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares del CSIC*. L. Calvo, *Perspectivas de la antropología visual*, Madrid.

Ardèvol, E. i Muntañola, N. (coord.) (2004). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, Editorial UOC, Barcelona.

Asunción-Lande, N.C. (1993). "Comunicación intercultural" a Collado, C. i Gordon, D. *La condición humana*, Ciencia Social, Mc Graw Hill.

Bajtín, Mijaíl M. (2000), *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*, Taurus, Mèxic.

Balibar, E. (1991). "La forma de nación: historia e ideología" a Balibar, E. i Wallerstein, I. *Raza, nación y clase*, Madrid, IEPALA.

Banks, M. (2010), *Los datos visuales en investigación cualitativa*. Ediciones Morata, S.L., Madrid.

Bazin, A. (1990): "Ontología de la imagen fotográfica" (1945) a *¿Qué es el cine?*, Rialp, Barcelona.

Bordwell, D. i Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico. Una introducción*, Paidós Comunicación, Buenos Aires.

- Bourdieu, P. (1979). *La fotografía, un arte intermedio*, Editorial Nueva Imagen, México.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus, 188, Madrid.
- Briceño, Y. (2004). "Inmigración, exclusión y construcción de la alteridad. La figura del inmigrante en el contexto español" a Mato D. (coord.). *Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización*, Caracas: FACES, Universidad Central de Venezuela, pp. 201-219.
- Buxó, M. J. (1999). "...que mil palabras" a *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, video y televisión*, Proyecto A Ediciones, Barcelona, pp. 1-22.
- Buxó, M. M. (1998). "Mirarse y agenciarse: espacios estéticos de la performance fotográfica", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Tomo LIII (2), pp. 175-189.
- Castells, M. (2001). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. Volumen II: El poder de la identidad*. Siglo XXI Editores, México.
- Cerbino, M. I Rodríguez, A. (2003?). *Trabajando la mirada. Diarios Visuales de los Latin Kings*, Quintapata, *Revista de Artes Visuales* 1, Quito.
- Colleyn, J.P. (1999). *L'image d'une calebase n'a pas kgout de la bière de mil*. *Reseaux* n° 94, *Les Sciences Humaines et l'Image*, pp. 21-47.
- Corona i Rodríguez (2010). "El ocio como herramienta de inclusión social entre jóvenes" a *Entrejóvenes*.
- Depino, E. (2000?). *El cambio en la mirada a partir de la mediación de la cámara. Algunos avances de una investigación en antropología visual colaborativa con pacientes de un Centro de Día*, Programa de Antropología Visual –FfyL –UBA.
- Espinosa, O. (2009). *Ciudad e identidad cultural. ¿Cómo se relacionan con lo urbano los indígenas amazónicos peruanos en el siglo XXI?*, *Bulletín de l'Institut Français d'Études Andines* / 2009, 38 (1), pp. 47-59.

Faux, F. (2006). *Maras i violència juvenil urbana a l'Amèrica Central*. Pagès Editors, Lleida.

Flores, Carlos Y. (2005). "Video indígena y antropología compartida: una experiencia colaborativa con videastas maya-q'eqchi de Guatemala" a *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, diciembre, año/vol. III, número 002. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, San Cristóbal de las Casas, México, pp. 7-20.

Flores, C. Y. (2007). "La Antropología Visual: ¿Distancia o cercanía con el sujeto antropológico?" a *Revista Nueva Antropología Autónoma de México*, Distrito Federal, México, pp. 65-87.

Gellner, E. (1988). *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza.

Gergen, K. J. (2006). *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo social contemporáneo*, Paidós Surcos 19, Barcelona.

Ginsburg, F. (1991). "Indigenous Meida: Faustian Contract or Global Village?" a *Cultural Anthropology*, Vol. 6. Nº 1 (Feb., 1991), pp. 92-112.

Gupta, A. i Ferguson, J. (1997). *Beyond the 'Culture'. Space, Identity and the Politics of Difference*, a Gupta, A. i Ferguson, J (eds.), *Culture, Power, Place. Explorations in Critical Anthropology*, Duke University Press, Durham i Londres, pp. 33-51.

Feixa, C., Orlando, J. I Saura, J.R. (2010). "Jóvenes latinos: convivencia y conflictos en Lleida" a *Entrejóvenes*, 2010, pp. 32-33.

Feixa, C. (2008). *De jóvenes, bandas y tribus*, Ariel Antropología, Barcelona.

Feixa, C. (dir.). (2006). *Jovenes 'latinos' en Barcelona. Espacio público y cultura urbana*, Anthropos, Barcelona.

Flores, Carlos Y. (2005). "Video indígena y antropología compartida: una experiencia colaborativa con videastas maya-q'eqchi de Guatemala" a *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, diciembre, año/vol. III, número 002. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, San Cristóbal de las Casas, México, pp. 7-20.

Foucault, M. (2008). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, Editorial Siglo XXI.

- Grau, J. (2005). "Antropología, cine y refracción. Los textos fílmicos como documentos etnográficos" a Revista Gazeta de Antropología nº 21, pp. 21-30.
- Goffman, E. (2003) Estigma. La identidad deteriorada, Amorrortu, Buenos Aires.
- Hall, S. (ed.) (1997). Representation. Cultural Representations and Signifying Practices, SAGE Publications i The Open University.
- Hammersley, M. i Atkinson, P. (2008). Etnografía. Métodos de investigación, Paidós Básica, Barcelona.
- Hastrup, K. (1992). "Anthropological visions: some notes on visual and textual authority" a P. Crawford i D. Turton (eds.) *Films as Ethnography*, Manchester University Press. Manchester.
- Didi-Huberman, G. (2002). *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes*, selon Aby, Warburg, Paris.
- Lévi-Strauss, C. (1964). El pensamiento salvaje, Fondo de Cultura Económica, México D. F.
- López Sala, A.M. (2007). *El gobierno de la inmigración en España: entre el criterio de eficacia y el de legitimidad política*, Spagna contemporanea, 31: 77-92.
- MacDougall, D. (1995). *¿De quién es la historia?* a E. Ardèvol i L. Pérez Tolón (ed.). *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*, Granada, Diputación Provincial de Granada; 401-422.
- Martínez, I. (2006). "La identidad como problema social y sociológico". A ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura, CLXXXII 722 noviembre-diciembre (2006) 000-000 issn: 0210-1963.
- Marzal, X. i Longi, G. (2008). Eines per a la producció de vídeo documental, Col·lecció Eines, 1. Onada Edicions, Barcelona.
- Mayoral, D. i Tor, M. (2009). Cultures en iteració. La vida quotidiana. Edicions 62, Barcelona.

Naranjo, J. (ed.) (2006). Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006). Editorial Gustavo Gili, SL., Barcelona.

Orobitg, G. (2003). "Visión e imagen: procesos cognitivos y sistemas simbólicos (memoria teórica y proyecto docente)". Barcelona: Universitat de Barcelona (mecanografiat).

Pedone, C. (2001). "La inmigración extracomunitaria y los medios de comunicación: La inmigración ecuatoriana en la prensa española" a Script Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, Universitat de Barcelona, nº 94 (43).

Piault, M. H. (2000). Antropología y cine. Catedra, Signo e imagen, Madrid.

Grau, J. (2002). Antropología audiovisual, Edicions Bellaterra, Barcelona.

Rizo, (2006) "Conceptos para pensar lo urbano: el abordaje de la ciudad desde la identidad, el *habitus* y las representaciones sociales". A *bifurcaciones* [online]. núm. 6, otoño 2006. World Wide Web document, URL:

<www.bifurcaciones.cl/006/Rizo.htm>. ISSN 0718-1132.

San Román, T. (1996). "Ni incompatibles ni idénticos" a Los muros de la separación. Ensayo sobre alterofobia y filantropía. Tecnos, UAB, Servei de Publicacions.

Sánchez de Serdio Martín, A. (1996). La política relacional en las prácticas artísticas colaborativas. Cooperación y conflicto en el desarrollo de un proyecto de video comunitario. Programa de doctorado "Educació de les arts visuals: coneixement i representació en l'educació de les arts visuals", Departament de Dibuix, Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona.

Santamaría, E. (2002). "La inmigración y la barbarie. La construcción social y política del inmigrante como amenaza" a Papers 66, pp. 59-75.

Subirós, P. (ed.) (2010). Ser immigrant a Catalunya. El testimoni de vint-i-dos protagonistes. Edicions 62, Barcelona.

Terradas, I. (2004). “La contradicción entre la identidad vivida e identificación jurídico-política”, *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, ISSN 0211-5557, N° 20, pp. 63-79.

Turner, T. (1996). “El desafío de las imágenes. La apropiación Kayapó del video” a Santos Granero, F. *Globalización y cambio en la Amazonía indígena. Volumen I*, Quito: FLACSO, pp. 396-438.

VVAA. (2009), “Hip Hop Intercultural: la integració social dels joves immigrants a través del lleure” a *Primer Congrés Internacional Joventut i Societat. Joventut i Risc: unes relacions includibles?*, Girona.

FILMOGRAFIA

Bañeres, A. i Soto, J. (2011). “Black Diamonds”, Palma Produccions, Regidoria de Joventut de l'Ajuntament de Lleida.

Bañeres, A. i Soto, J. (2011). “La Tribu Verde”, Palma Produccions, Regidoria de Joventut de l'Ajuntament de Lleida.

Bañeres, A. i Soto, J. (2011). “Somos lo que vivimos”, Palma Produccions, Regidoria de Joventut de l'Ajuntament de Lleida.