

Dilemas de la antropología visual

Scott S. Robinson*

Resumen: Este ensayo argumenta que existe un proceso inherente al oficio tradicional de la antropología visual en México: ser cómplice en la expropiación de las imágenes de los indios cuyos significados se insertan en un esquema interpretativo propio del dominio neocolonial. Existe una suerte de modo de producción cultural de corte aún colonial, que rebasa las posibilidades de los productores de imágenes para atenuar su participación en dicho esquema.

Abstract: This essay argues that visual anthropology in Mexico cannot escape the neo-colonial context wherein the production and distribution of images of the «Indian other» takes place. There is an implicit mode of cultural production that expropriates the intent of the photographer, for example, inserting his images into an interpretive framework subtly linked to the colonial order over which the anthropologist has no control.

La antropología visual es un campo de estudio y acción poco consolidado en el ámbito institucional mexicano.¹ Hasta fechas muy recientes, la teorización se ha limitado a la dimensión historiográfica de este campo cabalmente amorfo. Tradicionalmente se le caracteriza como un género significativo en la fotografía nacional, para efectos oficiales durante la

¹ Conviene distinguir entre una «antropología visual» que se refiere a la visualización de la antropología o una antropología de los significados de lo visual, las narrativas, artefactos y representaciones de las culturas humanas. Es útil, también, distinguir entre el «documental etnográfico» y el flujo continuo de noticias, telenovelas y «variedades y efemérides» que llenan la programación del cada vez mayor número de canales de televisión y, últimamente, Internet. Este último requiere una etnografía de estos sistemas de producción cultural. Véase Victor J. Caldarola, «Embracing the Media Simulacrum», en *Visual Anthropology Review*, volumen 10, número 1, 1994, p. 67.

* Departamento de Antropología/UAM-I

producción de imágenes, fijas y en movimiento, sobre las realidades de los indios mexicanos (Menéndez, Romero y Villela). La producción apenas se libera de la hegemonía del indigenismo con su respectiva dimensión iconográfica, orientada ideológicamente por los instrumentos de una audaz estrategia del Estado posrevolucionario. El motivo mayor, creo yo, ha sido contrarrestar las fuerzas centrífugas regionales y étnicas del país con un proyecto nacional a beneficio de una élite cada vez más consolidada, pero de procedencia diversa, después de la gesta revolucionaria. Como consecuencia, la producción sexenal de exposiciones fotográficas y documentales (y «spots» o «botones» radiofónicos) no sólo merece apreciarse como un ejercicio más de las alegorías nacionalistas, sino que ha creado un «estilo propio», según los gustos y discursos de los patrocinadores oficiales.² Así, el patrón del patrocinio —desde el brote estratégico de la educación indígena, la época de la preparación del Museo Nacional de Antropología (todo un artefacto cultural en sí mismo),³ pasando por el régimen del doctor Gonzalo Aguirre Beltrán en el Instituto Nacional Indigenista (1973-1976), la formación del valioso Archivo Etnográfico del propio INI, y más recientemente, la unidad audiovisual del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, todas entidades oficiales— ha marcado los límites temáticos y, a la vez, una dimensión estética, digna de analizarse en su momento, de imágenes de las otredades culturales mexicanas.⁴ Esta afirmación —hecha con evidentes ganas de pole-

² Mis colaboradores y yo en los primeros años de Grupo Cine Labor —Olivia Carrión, Epigmenio Ibarra y Gonzalo Infante— no fuimos excepciones a esta norma, al realizar dos documentales para el Instituto Nacional Indigenista, *Iñosavi: el mercado de Tlaxiaco, Oaxaca*, y *Xantolo: la fiesta de muertos en la Huasteca*. Sin haberlo reconocido en su momento, calificaría hoy estas realizaciones como esfuerzos para apropiarse de las «realidades indígenas» dentro de intentos «occidentales» de estructurar el conocimiento de las secuencias de comportamiento registradas; y, al mismo tiempo, reconocer que este proceso fue y sigue siendo una metáfora del apoderamiento personal, análoga al poder de la cámara para lograr esta apropiación. Véase Elizabeth Edwards, «Introduction», en *Anthropology and Photography, 1860-1920*, E. Edwards, editora, Yale University Press, New Haven, 1992, p. 7.

El tema de la combinación de los intereses del capital transnacional y la siempre impresionante maquinaria de las alegorías nacionalistas en México influye en el diseño de museos y, por supuesto, en la programación de sus exposiciones. Véase Marc Blanchard, «Thirty Centuries: The Splendors of Mexico and the Politics of National Representation in the New Cultural Economy», en *Visual Anthropology Review*, volumen 8, número 2, 1992, pp. 76-95.

³ El colega Óscar Menéndez hace una refrescante revisión de las actividades del cine documental en aquella época. Véase Óscar Menéndez, «Cine y realidad», en *Antropológicas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993, volumen 5, pp. 30-35.

⁴ Y, al mismo tiempo, ha proyectado una visión estereotipada de la identidad nacional que de alguna manera ha creado su propia ortodoxia en cuanto a la representación de la realidad mexicana entre su público ciudadano y hacia el extranjero mediante el género de «fotografía turística». Este último es un legítimo subgénero de la antropología visual mexicana. Véase Catherine Lutz y Jane Collins, «Comfortable Strangers: The Making of National Identity in Popular Photography», en *Reading National Geographic*, University of Chicago Press, Chicago, 1993, capítulo 1.



Foto 1. Mujer con sombrero. Abuela ñahñu reubicada por la Prensa Zimapán al recibir su «nueva casa» (Hidalgo, 1993).

mizar— no desea restar la calidad, la trascendencia y el valor informativo de las imágenes registradas y difundidas para los públicos urbanos, ni la buena voluntad de sus realizadores y productores.⁵ Esta apreciación más bien nos exige analizar las condiciones culturales y políticas de la obra de los antropólogos fotógrafos y de los fotógrafos de temas antropológicos, dos vocaciones distintas y difundidas entre dos tipos de públicos también.

La rebelión chiapaneca de 1994 puso de relieve la condición colonial de algunos oficios, ofertas y ofrendas. El oficio de la antropología visual no queda exento; más bien todo lo contrario: es el ejemplo por excelencia del proceso de expropiación, vía imágenes, de la intimidación cultural de los ájenos fotografiados. Los fotógrafos de los amplios temas del México profundo fueron honestos, registraron sin pretensión las realidades observadas, imposibles de esconder aunque nunca recibieron premios del Consejo Nacional de Turismo.

⁵ Hace falta un análisis más detallado de las condiciones de producción durante estos sexenios de imágenes oficiales de las alteridades mexicanas. La tesis de Maricruz Romero es un excelente e innovador punto de partida (véase *La antropología en el cine etnográfico institucional*, tesis, ENAH, México, 1991).

Pero el hecho es que los antropólogos con cámaras —yo, mis colaboradores y muchos otros respetados colegas del oficio— nos dedicamos, desde los sexenios de los presidentes Echeverría y López Portillo, a registrar cinematográficamente aspectos diversos de la realidad india del país, aun denunciando su condición dependiente y la calidad expropiatoria del registro en «campo» de los documentales producidos. Sin embargo, esto no significa que escapamos a nuestra condición de indigenistas privilegiados, cómplices hasta hoy, muchas veces sin querer, de los mecanismos de afianzar el poder de un proyecto singular de Estado nacional. Constituimos un gremio con una función institucional: antropólogos en busca de imágenes para ratificar nuestro ambiguo oficio de «conocedores de indios». Aquella carta de presentación del director general del INI «A quien corresponda» fue, en su momento, en la comunidad a donde llegábamos, y ante nuestra insistencia de poder fotografiar o filmar, una herramienta poderosa para vencer la resistencia del orgullo y antipatía plena, otra noción de la intimidad del ser indígena ante los emisarios del Estado. Con estos instrumentos del poder oficial, nos impusimos sobre la desconfianza y la timidez de los habitantes de pueblos distantes, refugiados en diversas serranías, dominados y temerosos de su futuro, para el cual no había ni buenos augurios ni leyes aplicables ni apoyos viables, más allá de cuentagotas indigenistas y los recursos de sus comunidades más la audacia de su liderazgo. Es necesario afirmar que la agresión es inherente al proceso del registro de imágenes de realidades culturales ajenas, con o sin permiso de aquellos que no entienden su porqué ni su utilidad para los fotógrafos extraños y sus patrocinadores; estos últimos forman parte, sin querer, de un proceso de apropiación simbólica, que muchas veces es ajeno a su compromiso personal, pero ineludible. He aquí el inicio del ciclo de la producción de información cultural sobre lo ajeno, al que acompaña de cerca el proceso intrínseco de «crear poder» para nosotros mismos, los antropólogos visuales, registradores de las imágenes «auténticas» de la colorida y exótica otredad de la diversidad étnica nacional. Fuimos expoliadores de la imagen de esa otredad, y algunos construimos nuestros oficios en función de esas imágenes expropiadas, supuestas representaciones del «México indio», cotizado entre cierta élite, y de por sí construcción social que surge en función de las coordenadas culturales de los públicos receptores y de la obsesión humana de representar al ajeno como ejercicio para reafirmar el poder y la identificación propia.⁶ Las imágenes lleva-

⁶ Así puedo calificar ahora la importancia del documental *Virikuta: La costumbre*: un registro de la peregrinación de la mayordomía correspondiente al año de 1971 de la comunidad de San Andrés Cohamiata, Jalisco, a Virikuta, el lugar sagrado del peyote, junto a la estación Wadley, en el norte de San

das desde el «interior» a la capital formaban la sustancia de nuestra ofrenda a los funcionarios, quienes nos encargarían, ojalá, más trabajo a futuro. En efecto, usamos las imágenes de indios como parte de nuestra carrera profesional.

Sugiero que puede ser inevitable esta complicidad con el esquema de dominación cultural del Estado y su ahora (10 de mayo de 1998) palpable México imaginario, pero aún así no es menos potente en su capacidad de reforzar la imaginación de los «otros», los indios. La acción de los diversos instrumentos del indigenismo se dirige hacia los que faltan de ser «integrados» a nuestra «civilización» y al «estado de derecho»; los que reclaman su legítima versión de autonomía requieren una explicación. ¿Tiene que ver con una palpable amenaza continua a la autoimagen (¿y la autoestima...?) de la élite «moderna», avergonzada ante la existencia de tantos indios después del quinto centenario de la conquista? ¿Tiene que ver con el oficio del antropólogo visual, que no puede desprenderse del mecanismo de apropiación y manipulación del proceso civilizatorio negado que marca a nuestra época histórica? La antropología visual sufre de una suerte de condenación ingrata, porque posee la vocación del registro de un género particular e históricamente cargado de cierta imagen en el México poscolonial. De hecho, este oficio, el nuestro, en la medida en que sus productos reciben una amplia difusión, cumple con la función de reforzar las diferencias, y así afianzar la hegemonía del poder, en esencia colonial. En pocas palabras, nuestra producción como antropólogos visuales se inserta en un proceso dinámico de construcción y continua revisión de la jerarquía social vigente. Es una manera de caracterizar un uso, quizá no confesado, de la imagen en el campo de la antropología mexicana.

La ausencia de una demanda (o de mecanismos sustentables) para documentales independientes, producciones ajenas a intereses comerciales y/o coyunturas oficiales, puede interpretarse como resultado del simulacro perpetuo, hasta la fecha, en los medios de comunicación mexicanos.⁷ Llama la atención que casi nunca veamos un documental, con testimonios amplios y honestos, sobre las realidades sociales y culturales de las etnias mexi-

Luis Potosí. Pero la lectura del muy sugerente libro del finado Guillermo Bonfil, *México profundo* (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grijalbo, México, 1990), me ubicó en otra perspectiva, al reconocer que los mensajes culturales transmitidos a públicos ajenos pueden convergir con estrategias para comprender las diferencias interhumanas, pero acaban reforzando las jerarquías coloniales preexistentes.

⁷ Victor Caldarola («Embracing...», p. 66) escribe:

The revolutionary perceives history as a social force subject to change, and in the media age, change is increasingly the product of altered representations. Alter the simulacrum, and real life tends to respond, although not always as expected. Advertisers, like revolutionaries, have been onto this simple formula for many years. One wonders why anthropological theory and social research in general lag so far behind.



Foto 2. Joven pintor huichol junto a su mural sobre la Presa Aguamilpa, Escuela Primaria Colorado de la Mora, Nayarit (1992).

canas en la televisión; son temas casi tabú, prohibidos por una política de información cultural (o de comunicación social, como se les llama) que evita la transmisión de imágenes de la miseria, la explotación, el engaño y las diversas resistencias a la condición colonial. Todo ello es manifestación de un Estado autoritario que ha sostenido, hasta la fecha, con su control férreo sobre los medios, una política clara en cuanto a promover las representaciones de ciertas realidades y evitar otras. Sin embargo, hasta antes de la rebelión chiapaneca, agencias del Estado producían películas y videos que no se difundían, salvo en ceremonias internas de estas instancias del indigenismo oficial o en circuitos de difusión de bajo perfil y escaso impacto.

Este cuadro contradictorio es resultado de una política sistemática dedicada a negar el derecho a la información y las realidades lacerantes actuales del país. Me atrevo a afirmar que este panorama tiene dos puntos sobresalientes. La censura *de facto* ha sido una bendición para los propios pueblos censurados: por un lado, no tienen que lidiar con parvadas de productores/realizadores y sus cámaras (por lo menos antes de la rebelión chiapaneca) invadiendo y «grabando» sus espacios comunitarios y rituales

íntimos;⁸ y, por otro, nuestro raquíptico gremio no tiene que ocuparse en analizar un inventario de documentales de cuestionable autenticidad sobre realidades no urbanas, ajenas al México moderno, que indudablemente se clasificaría en la ambigua categoría de «antropología visual» por falta de un mejor criterio. Pero esto no es un consuelo adecuado frente los dilemas del ambiente y los compromisos del oficio.

La crítica posmoderna radical, cuyo argumento consagra la relatividad de los sistemas de representación con que percibimos y continuamente reetiquetamos la realidad cultural propia y ajena, bien puede reforzar el reconocimiento del esquema colonial al que todo antropólogo visual pertenece sin querer. Nuestra membresía, como aspirantes al gremio de los que «levantan la imagen del otro», se concede por adscripción, no por voluntad propia del fotógrafo. En este oficio no hay una objetividad, ni siquiera en las imágenes generadas, lo cual nos descalifica y nos aleja de la categoría de «científicos», lo que ha provocado una crisis de conciencia en el «cine etnográfico», por ejemplo.⁹ Se trata de un dilema profesional: ¿Será falsa la convergencia entre los criterios obsoletos de la «ciencia antropológica» que proclama la posibilidad de una «observación objetiva», por un lado, y las construcciones conceptuales que define cierto «observable» y unos «modos de observar» que nos son propios y con los que los antropólogos buscamos legitimarnos ante los demás? La fragmentación de la condición posmoderna —elegante pero ambigua etiqueta de nuestra época— e incluso de la reflexión teórica pone de relieve la parcialidad de los registros etnográficos producidos hasta la fecha y su carácter netamente expropiatorio. La tecnología de los «otros» se presta al registro fotográfico ahí donde la autenticidad de protocolos de las imágenes producidas es legítima por el vínculo de los artefactos ilustrados con lo propio; de la caza, el cultivo, la comida, la indumentaria y el aseo del ser humano.¹⁰ Sin embargo, nunca nos libramos del proceso inter-

⁸ Falta quien nos ofrezca una reseña del impacto de un equipo de filmación/grabación sobre la dinámica de la paciencia, la hospitalidad y la buena voluntad de una comunidad indígena «escogida» para que su fiesta tradicional sea registrada para un público ajeno. Los intentos de introducir una trama dramática al registro documental son aún más macabros.

⁹ La problemática de cómo desistir y entregar el control de los sistemas de representación de los «otros» sigue vigente. Nolasco lo caracteriza como «la antropología visual como la gala de la ciencia y el mecanismo para reafirmar nuestro control cultural sobre los otros» (Margarita Nolasco, «Los medios audiovisuales y la antropología», en *Antropológicas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993, volumen 5, p. 46. Otros ilustres «antropólogos visuales» luchan con este dilema en la conciencia de los honestos. Véase Timothy Asch, «The Story We Now Want to Hear Is Not Ours to Tell», en *Visual Anthropology Review*, volumen 7, número 2, 1991, pp. 102-106.

¹⁰ Esta capacidad del registro del inventario de cosas pertenecientes a cada cultura es una par-

pretativo, de la construcción y reconstrucción de identidades y significados, muchas veces sin comprender cabalmente, reconozcámoslo, lo registrado. Ni entendemos a veces las implicaciones del uso de nuestras imágenes, registradas y entregadas a patrocinadores oficiales.

Una de las virtudes del limitado acervo de documentales etnográficos en México ha sido su enfoque sobre la inmensa diversidad de fiestas celebradas dentro del amplio territorio nacional.¹¹ Aparte del fenómeno, interesante en sí, de niños bien (en su mayoría), ciudadanos o extranjeros, poseedores de una tecnología de registro cinematográfico o de videograbación, apuntando sus aparatos a los actores en las fiestas tradicionales de culturas diversas, el producto de semejante esfuerzo ofrece tres dimensiones de análisis: los supuestos significados y acciones preponderantes de los diversos rituales (casi siempre tomados fuera de su contexto cotidiano de hábitat, trabajo y parentesco); la estructura de la trama del montaje que realizan los ajenos a los significados y códigos locales; y lo que resulta más difícil apreciar: la cantidad y contenido de las imágenes no utilizadas en el producto final, los descartes o «trims» del montaje realizado por personas ajenas a lo simbólicamente representado: una constelación de significados lejanos, pero impactantes por su incompreensión. En el género del documental de las fiestas tradicionales sí existe un esfuerzo sistemático para registrar los pasos de las danzas y la música correspondiente, que son difíciles de malinterpretar en su dimensión más llana de movimientos y sonidos. ¿Las fiestas no tienen, también, una «estructura profunda»? Pecamos en esto cuando entregamos documentales sin acompañarlos de textos explicativos, desdeñando la palabra escrita porque puede violar la supuesta integridad del montaje inicial. La representación personal del documentalista nos ofrece suficiente información cultural para comprender las representaciones indias. No creo que esta estética del documental indigenista de escenas con montaje gratificante haya funcionado bien para comunicar los

te del quehacer del antropólogo hecho fotógrafo. Véase John Collier Jr. y Malcolm Collier, *Visual Anthropology, Photography as a Research Method*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1986.

¹¹ La misma categoría de «documental etnográfico» está sujeta a una revisión. Sugiero que esta categoría de producción cultural occidental varía en su contenido según la taxonomía global de producciones encontradas en una formación nacional con mayor o menor diversidad cultural. El documental etnográfico en Holanda, por ejemplo, puede enfocarse sobre sutiles diferencias en las costumbres regionales, entre los frisianos y los inmigrantes de Surinam e Indonesia, lo cual contrasta con el mismo género en México y Colombia. El documental etnográfico es un instrumento relativo a las categorías de la alteridad existentes en la unidad de análisis, región, nación o macroregión, como Europa y, ahora, Norteamérica.

sentimientos de los individuos. La comprensible desconfianza de ellos se lo impide, y el acervo disponible se asemeja más a un cine etnográfico de arte, que corresponde a un oficio enfrascado en este tipo de dilemas.

Ahora bien, hay que reflexionar: ¿es posible descolonizar a la antropología visual mexicana? Me temo que ya no. Sería un proyecto utópico, sin método para lograr honestamente su meta, sin posibilidades de trascender las limitaciones del caso, impotente ante el uso heterogéneo de la imagen registrada, en un panorama nacional jerarquizado. No veo otra opción: o claudicar y retirarse del oficio, o sopesar las contradicciones inherentes. Entonces, ¿en qué consiste eso que se llama la antropología visual mexicana? Se avanzaría mucho si por lo menos se reconociera la condición colonial predominante donde las élites privilegiadas expropiaron imágenes de los dominados y débiles. Entregar los medios de producción de imágenes y sonidos a los propios individuos fue una política digna, practicada por el INI en su momento, que se intensificó en el sexenio anterior (1988-1994).¹² (El análisis de la política de la imagen de los indios y su política institucional es tema aparte.) Liberarse del paradigma del poder colonial implicaría producir con recursos independientes, o acaso universitarios, aun reconociendo la naturaleza y las funciones de las representaciones generadas que se han señalado. También implica ofrecer las realizaciones a los limitados espacios de difusión existentes. En efecto, la tarea es política: crear coaliciones de realizadores, de talleres comunitarios, cercanos a las organizaciones de base, con antropólogos y artistas «inorgánicos» que toquen las puertas de la incipiente televisión cultural, en supuesta apertura en los estados y en el país, hasta en el mundo. El panorama no es alentador; las oportunidades son limitadas, y el desenlace del esfuerzo para ver y oír a los muchos Méxicos corre paralelamente a los procesos democratizadores en las coyunturas regionales de un México plural, renaciente y democrático, algo tenazmente frenado por las élites modernizantes y homogeneizantes.

¿Pueden influir las actuales tecnologías digitales para modificar este esquema de uso de la imagen? Ante el panorama desalentador del empleo de las imágenes de los «otros» dentro de los lenguajes del Estado, y haciendo a un lado el poco uso de la imagen fija para ilustrar libros y ponencias académicas

¹² La evaluación de los talleres de producción en video y las radioemisoras «indígenas», creadas por el Instituto Nacional Indigenista es tarea prioritaria para los antropólogos visuales y de la comunicación. Llama la atención el anuncio (*La Jornada*, 14 de marzo de 1994, p. 27) del Proyecto Audiovisual Indígena, «con el fin de crear un archivo computarizado que constituya una red interamericana de información, sobre y por los pueblos indígenas».



Foto 3. Hijo del Mara'kame huichol recibiendo su primer peyote de su padre (Virikuta, San Luis Potosí, 1971).

(por razones de costos, dirán), ¿debemos soñar con algún imaginario utópico vinculado con Internet? Paradójicamente, creo que sí, porque es una cuestión que atañe a la sobrevivencia del gremio y de nuestro oficio. Me apunto para este matrimonio entre «los que registran imágenes de la otredad» y el potencial de su difusión y de usos en formatos controlados, no siempre, por los responsables de éstas. Sostengo que los cambios en los usos oficial y académico de la imagen en la antropología nacional se verán en la medida en que los recursos de las herramientas digitales se integren al oficio; en otros términos, hay que hacer uso de las herramientas humanas contemporáneas para seguir trabajando. Pero esto aún no sucede. El indigenismo languidece, esperando la carreta del camposanto del fin del sexenio y del milenio, juntos: una situación inconcebible hace sólo cinco años, antes de la rebelión del EZLN y de la movilización nacional de sus diversos aliados. Es improbable que veamos más números de *México Indígena* pagados con recursos del Estado, ni documentales sobre tradiciones aisladas de los conflictos agrarios, con las flamantes agroindustrias o los chipocloudos narcogañaderos en la Sierra Madre de cualquier lugar.

Este género ya es historia, asunto de acervos documentales y fototecas, materia de tesis *ad infinitum*. Los programas académicos aún no valoran el registro, el estudio y la difusión de la imagen, fija o en movimiento, dentro de la antropología nacional. Esto ocurre en parte por las múltiples crisis en el proyecto mismo de la antropología social en el México contemporáneo, en el castigo a los recursos presupuestales destinados a la infraestructura audiovisual, y también, ¿por qué no especular?, en alguna consigna, inconfesable, que frena las posibilidades de las instituciones de docencia e investigación para difundir imágenes de manera independiente a los canales oficiales. Dicho de otra manera, la transformación del uso de la imagen en la antropología se hará en función de la reforma del Estado mismo y con el modelo actual del derecho a la información y a la libertad *de facto* en la difusión cultural universitaria.

Sin embargo, mientras esto suceda a su ritmo impredecible, Internet avanza en sus capacidades. Ahora ofrece un contexto novedoso en el quehacer humano, es una herramienta atractiva para los libertarios, respetuosos de cierta anarquía, de la creatividad ajena a la conducción omnisapiente del Estado. La disponibilidad de artefactos gratuitos y de «software» comercial ahora permite preparar y difundir programas de audio y video en la red digital global de la *www*. Las carencias tecnológicas son enormes para lograr a corto plazo difusión masiva, pero ocurrirá mientras avanza la integración de Internet a la televisión, que agregará de esta manera más públicos a la nueva antropología visual digital. Y la difusión del instrumento crece, sin fetichismos, mientras se registran brotes de iniciativas en distintos ambientes académicos, donde se observa de paso un rompimiento entre las generaciones de los maestros y las inquietudes y audacias (un rompimiento de esquemas) de los alumnos. Es esta insurgencia, este proceso de transferencia tecnológica y construcción de nuevos géneros del «mensaje etnográfico», una suerte de disidencia digital que transformará el uso de la imagen en la antropología visual del país.

Bibliografía

- Asch, Timothy, «The Story We Now Want to Hear Is Not Ours to Tell», en *Visual Anthropology Review*, volumen 7, número 2, 1991, pp. 102-106.
- Blanchard, Marc, «Thirty Centuries: The Splendors of Mexico and the Politics of National Representation in the New Cultural Economy», en *Visual Anthropology Review*, volumen 8, número 2, 1992, pp. 76-95.

- Bonfil Batalla, Guillermo, *México profundo: una civilización negada*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grijalbo, México, 1990.
- Caldarola, Victor J., «Embracing the Media Simulacrum», en *Visual Anthropology Review*, volumen 10, número 1, 1994, pp. 66-69.
- Collier Jr., John, y Malcolm Collier, *Visual Anthropology, Photography as a Research Method*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1986.
- Edwards, Elizabeth, «Introduction», en E. Edwards, editora, *Anthropology and Photography, 1860-1920*, Yale University Press, New Haven, 1992.
- La Jornada*, 14 de marzo de 1994, México, p. 27.
- Lutz, Catherine A., y Jane L. Collins, *Reading National Geographic*, University of Chicago Press, Chicago, 1993.
- Menéndez, Óscar, «Cine y realidad», en *Antropológicas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993, volumen 5, pp. 30-35.
- Mraz, John, «Algunas inquietudes en tomo a la antropología visual», en *Antropológicas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993, volumen 5, pp. 47-51.
- Nolasco, Margarita, «Los medios audiovisuales y la antropología», en *Antropológicas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993, volumen 5, pp. 40-46.
- Romero U., Maricruz, *La antropología en el cine etnográfico institucional*, tesis, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1991.
- Villela, Samuel F., «La antropología visual y la antropología mexicana», en *Antropológicas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993, volumen 5, pp. 14-25.