

Construyendo identidades: imaginarios etnográficos en una comunidad de descendientes de haitianos en el oriente de Cuba¹

Carlos Guillermo Lloga Sanz

El texto describe un momento de mi experiencia como miembro de un equipo de filmación mientras se rodaba una película sobre la comunidad de Thompson en 2016, en la provincia de Santiago de Cuba, Cuba. El productor es la TV Serrana, el centro de realización documental más importante del oriente de Cuba. El proyecto para este filme se llamó en sus comienzos *Volver al camino* pero en definitivas se tituló *Mi herencia*. Es un documental filmado por la conmemoración del centenario del gagá de Thompson y la protagonista es Odilia Solo (Matiti), la cantante principal del grupo.

Estaba interesado en observar las interacciones entre los realizadores y la comunidad, cómo se involucraban en la vida del pueblo –acciones y actitudes de los realizadores– y evaluar en qué medida la película final comprendía –o no– las rutinas de vida de los habitantes del asentamiento (tanto en el ritmo de la cotidianidad como en la cultura visual local). Era espectador de un proceso –la filmación– en el cual la visión es el componente fundamental. Es decir, me convertí en un testigo de segundo orden, un observador de aquellos que observan. La observación participante en este caso pretendía atrapar los “modos de ver” (Berger, 1972) de los realizadores.

Imaginarios antropológicos: el sujeto etnográfico

Es inapropiado utilizar el término *cross-cultural* para definir las diferencias entre los realizadores de TV Serrana y la comunidad a la que se enfrenta-

¹ Una versión del presente artículo fue publicada en Lloga (2017), Revelaciones de *Mi Herencia*. Otredades y mismidades en el proceso de filmación de un documental una comunidad de descendientes de haitianos, *Del Caribe*, 68-69, pp. 16-29.

ron. Tampoco será usado en este texto el concepto de *cross-over cinema*. Aunque las dos distinciones lidian con contrastes culturales entre múltiples instancias que participan de la experiencia cinematográfica (realizador/realidad, realizador/productores, filme/audiencia, etc.), ambas han sido situadas en una perspectiva de interacción global (Kohrana, 2013, p. 3). Barbash y Taylor (1997) afirman que las (nunca claras) fronteras entre categorías como cine etnográfico, o incluso documental, con respecto a experiencias *cross-cultural* han cambiado en la medida en la que el intercambio cultural mundial se ha tornado más dinámico y complejo.

De conjunto, varios autores han señalado la revolución vivida por los antropólogos desde finales de los setenta, cuando tornaron su mirada hacia los espacios domésticos e híbridos (Marcus y Fisher, 1999; Ruby, 2000; Hume y Mulcock, 2004). Desde el punto de vista de Nugent (2012) tales transformaciones han acarreado el giro del escrutinio antropológico desde “fuera de Occidente” hacia “cualquier lugar y dondequiera” (p. 10). A pesar de que el término *cross-cultural* mutó su significación, continúa siendo central en el proyecto antropológico y sus significados tienden a ser utilizados más en el sentido de otredad generada y contextualizada por circunstancias contemporáneas de gran escala, en lugar de implicaciones tocantes con las diferencias culturales (Ginsburg, Abu-Lughod, Larkin, 2002).

Pero para la filmación de *Mi herencia* las divergencias eran lo suficiente recias para crear tensión. Los protagonistas del filme –los habitantes de Thompson, su gagá y su líder Matiti–, lucen demasiado parecidos a los personajes descritos en la literatura y los filmes etnográficos. La “condición de extraño” que los tipifica, su presencia en la literatura como sujetos de investigación social, así como una tradición de representación estética, tanto local –los documentales producidos en el oriente de Cuba hacen énfasis en su singularidad mística– como internacional –es fácil evocar la imagen hecha-en-Hollywood del *voodoo* como una hechicería diabólica secreta con agujas y muñecos (Rigaud, 1985, p. 7; Lovell, 2002, p. 1; Dorsey, 2006, p. 22; Ramsey, 2011, p. 9)–, conectan simbólicamente a la gente de Thompson con un universo de entidades intra-mundanas –en los términos de Merleau-Ponty (1957)– comunes en la tradición de la antropología.

Aquí conviene distinguir con claridad lo étnico del personaje etnográfico. Como Fisher lo plantea, “todos somos étnicos, en cierto sentido; pero solo algunos sienten la etnicidad como una fuerza imperiosa, solo algunos

tienen el oído para la música de sus revelaciones” (Fisher, 1986, p. 230). El personaje etnográfico, por su parte, es el objeto fundamental de la investigación etnográfica. Se refiere a las convenciones de representación humana generadas por la Antropología, su *rutina* de descripción de individuos o sociedades. El personaje etnográfico es una construcción de la Antropología y responde a la historia, problemáticas (lo mismo resueltas que irresueltas, aquellas debatidas o escondidas), teorías, métodos, epistemología y políticas de esta ciencia.

Existen algunas cualidades que hacen parecer a los habitantes de Thompson como un personaje etnográfico habitual. Primero que todo, lo exótico es aquí un rasgo destacable. Thompson es un pequeño caserío en una locación remota, con una homogeneidad cultural y étnica, en el que algunos de sus individuos hablan creole en un ambiente de lenguaje en español. Aunque entre los jóvenes de allí ya no se habla la lengua haitiana y se encuentran por completo integrados a la vida social-institucional del país, los ancianos de la comunidad (primera y segunda generación de descendientes) aún se comunican en creole con fluidez y es este el lenguaje empleado en su praxis religiosa.

Segundo, ellos constituyen una minoría cultural. Los habitantes de Thompson, como muchas otras comunidades en el oriente de Cuba, son descendientes de inmigrantes que vinieron desde Haití durante el boom del azúcar en el primer tercio del siglo xx y eran contratados como fuerza laboral barata. Eran pobres, “de color”, campesinos y discriminados por la sociedad cubana de entonces (Pérez, 1983; Corbea, 1984; Millet y Alarcón, 1987; Corbea y Millet, 1987). Han sido marginados de los discursos de la nacionalidad promovidos por el estado-nación y su cultura ignorada durante mucho tiempo. Con la Revolución, el gobierno tomó medidas que contribuyeron a solventar este cuadro. Aunque tal situación ha cambiado –al menos en un nivel político, institucional, social, científico–, en especial luego de la década de los ochenta, la imagen de los descendientes de haitianos continúa siendo “exótica”.

Tercero, el mundo espiritual de los residentes de este pueblo es formidable. El vodú cubano no solo representa una parte relevante de la mística de la comunidad, sino que también tiene derivaciones más profundas en términos del prestigio social de sus practicantes (Millet y Alarcón, 1987, p. 91) y su cosmogonía permea muchos aspectos de la vida diaria. La religión



Imagen 1. Señora en trance

funciona como escenario para otras prácticas culturales rayanas a manifestaciones artísticas como la música y la danza, los cuáles, como la lengua, viajan de una generación a la siguiente. El vodú cubano se ha convertido en la bandera cultural de las comunidades de descendientes de haitianos.

El “otro tradicional” dentro de la Antropología ha sido criticado con severidad (Fabian, 1983, 2006; Marcus, 1986). De igual manera, el uso de muchas designaciones comunes en investigaciones de los años veinte y treinta se han desvanecido de la jerga científica. Johannes Fabian (2006) llama “salvajes”, “primitivos” y “pueblos tribales” como vocablos que se fusionaron bajo el término “otro” después del período de descolonización del siglo xx (p. 140). Aunque no hay dudas de que tales expresiones generaron una imagen particular del individuo étnico que, incluso si no existen más dentro de la investigación etnográfica –al menos no sin confrontación (Clifford, 1986; Nugent, 2012)– todavía forman parte de los imaginarios del mundo occidental y yacen como una carga política pesada para la Antropología.

No obstante, Thompson no es tan exótico como quizás se ha presentado. Aunque con difícil acceso, alejado de las ciudades importantes de la región (se halla a 12 Km de la carretera pavimentada más cercana y a alrededor de 80 Km de Santiago de Cuba), el pueblo cuenta con transporte público y otros servicios como una escuela primaria y un teléfono público. Thompson tiene energía eléctrica y recibe las señales de radio y televisión. Sus habitantes miran la telenovela cada noche y escuchan la última canción de Rihanna o Beyoncé, igual que cualquier persona común en Cuba. En ciertos puntos, y en un día claro, se recibe la señal de telefonía móvil. Matiti, su hija (la Tita) y su yerno, tienen celulares. Su gagá actúa cada año en el Festival de la Cultura Caribeña, en Santiago de Cuba. Aún más, tienen un disco musical producido en 2013 por Egrem y la Casa del Caribe, que compila parte de su música. Entonces, ¿cuán exótico puede ser Thompson?

Con todo, en cada lugar donde he hablado sobre mi experiencia y trabajo en Thompson, si hay personas informadas en Antropología entre la audiencia, siempre recibo las mismas preguntas: ¿te permitieron integrarte a la comunidad?, ¿podrías hablarnos del parentesco?, ¿en qué trabajan?, ¿te dejaron participar en los rituales?, ¿te iniciaste en vodú cubano? El personaje etnográfico es convocado a la conversación en cada momento. La ansiedad por encontrar una pieza de comunidad cerrada, intocada, rara,



Imagen 2. Filmación de ceremonia vodú

es similar a la ansiedad de un biólogo frente a una nueva especie. Después de responder sus preguntas, siempre es posible percibir cierta decepción en la audiencia. El mito de la “autenticidad” se derrumba.

Este texto se inspira en la condición de Thompson como, en apariencias, un personaje etnográfico tradicional. Aspira a mostrar cómo la imagen del personaje etnográfico ha afectado la forma en que los miembros del gagá se ven a sí mismos. Luego, se confronta tal imagen con aquella generada por el filme *Mi herencia*. Esto significa mostrar cómo los realizadores navegaron a través de las diferencias, lidiaron con la imagen del personaje etnográfico y crearon un terreno común para la creación de un texto visual que intenta ser representativo de la comunidad.



Imagen 3 y 4. Trasmisión de tradiciones de una generación a otra. En la imagen, los mayores enseñan a un niño a tocar la campana durante la ceremonia

El filme etnográfico y los medios autóctonos ante el sujeto etnográfico

Los realizadores de TV Serrana, a pesar de su experiencia en filmar alteridades, no tienen entrenamiento en Antropología. Durante años de trabajo en conjunto he podido observar que no están adiestrados en la filmación etnográfica. Ellos entienden la fuerza simbólica del mundo espiritual de Thompson, pero no aspiran a encontrar allí la oportunidad de crear una versión cubana de *Dead Birds* (1963, Robert Gardner). A la TV Serrana no le interesa esa mirada. Son conscientes de que por diferente que Thompson parezca, se trata de un pueblito rural, con ninguna presencia en los me-

dios nacionales, afectado por las contingencias de la vida diaria en un país del Tercer Mundo, igual que otros muchos pueblos del oriente de Cuba.

Empero, filmar una comunidad de descendientes de haitianos significa enfrentarse a uno de los pocos espacios en el ámbito cultural cubano donde la etnicidad es un rasgo sobresaliente de la identidad local. Más aún si la película halla motivación en el centenario de su gagá. Por tanto, ubicar la etnograficidad del filme y la forma en que los realizadores lidiaron con ella se convierte en asunto relevante.

El debate acerca de las formas de mirar al sujeto etnográfico se distingue por una serie de polarizaciones. El posicionamiento en uno u otro extremo conduce a una divergencia considerable de puntos de vista y conclusiones de los análisis. Si bien el individuo étnico ha sido el objeto de estudio de la ciencia antropológica, el desarrollo de formas mediáticas en las últimas décadas, enunciadas desde un tradicional *locus* subalterno (mujer/nativo/otro) ha hecho manifiesta la necesidad de un debate acerca de la legitimidad de la representación de la cultura.

Por un lado, Karl Heider (2006) piensa lo etnográfico como “una propiedad continua y variable” en muchos filmes. Su texto *Ethnographic film*, publicado en 1976, sigue siendo paradigma epistémico del documental etnográfico (Ruby, 2000, p. 27). Heider evita definir lo “etnográfico” como un atributo que está o no está en las películas. Asimismo, propone determinar los rasgos que favorecen a una mayor o menor “etnograficidad”. Para él, esta tarea tiene dos preguntas cardinales: “¿Cuán cerca pueden los filmes acercarse a los más altos niveles y objetivos de la etnografía? ¿Cómo pueden los filmes presentar información que la antropología escrita no puede lograr?” (Heider, 2006, p. 2).

Con ellas, Heider asienta su postura ante la etnograficidad a partir de la generación de contribuciones a la ciencia antropológica. Es decir, sus paradigmas de definición no buscan una mejor descripción del sujeto humano, sino un enfrentamiento a la realidad que supere/mejore problemáticas intrínsecas de la Antropología. Plantea cuestiones relacionadas con la efectividad del método (en la primera) y con la suficiencia del medio (en la segunda). El sujeto de la observación filmica no está presente en las interrogantes de Heider. Es un punto de vista moldeado y orientado hacia la ciencia, no hacia el hombre.

Asimismo, critica la tendencia entre antropólogos a no valorar la capacidad técnica y comunicativa de los filmes. Según su criterio, una mayor competencia en el dominio del lenguaje audiovisual es la única manera de comunicar mejor contenidos etnográficos. Se esfuerza por establecer un marco de conciliación entre la etnografía y el cine, entre la ciencia y el arte. Aun así, reconoce que muchos filmes que no fueron creados con un fin científico pueden resultar muy útiles para la ciencia antropológica.

Heider (2006, pp. 4-7) ofrece varias características que hacen al filme “más etnográfico”. Propone cuatro atributos de la etnografía en el filme: 1) descripción detallada y análisis del comportamiento humano basado en un estudio a largo plazo en el lugar; 2) la relación del comportamiento específico observado y las normas culturales; 3) holismo, “cuerpos completos”, “pueblos completos”, “interacciones completas” y “actos completos”; 4) verdad, evitar todo lo posible la distorsión de los acontecimientos. En apariencia, las cualidades de su gradación son estéticas (peculiaridades apreciables en las obras) y, por consiguiente, extrapolables a cualquier película, sin importar sus productores o ambientes de circulación. Sin embargo, Heider tampoco renuncia a la colocación de la “etnograficidad” en los autores: “[...] el grado en el cual un film es etnográfico depende del grado en el que un entendimiento etnográfico previo ha informado la filmación [*filmmaking*]” (Heider, 2006, p. 9). Con esto se fortalece el sentido de un cine propio de una comunidad exclusiva de sujetos (los antropólogos) que producen una “verdad antropológica”.

Los atributos de la etnograficidad en los filmes de acuerdo con el pensamiento de Heider pueden ser dividido en dos marcos de comprensión: una dimensión estética (compuesta a su vez por dos secciones, una visual y otra narrativa) y una dimensión epistemológica, determinada por las funciones que le otorga al filme etnográfico como ente de la cultura (Heider, 2006, pp. 50-109).

Desde una perspectiva formal, el cine etnográfico promovido por este autor evita la música (a menos que corresponda a la escena filmada, es decir, música diegética), incluye narraciones (con una doble finalidad: cubrir los vacíos de información que la imagen no es capaz de proveer y suplir la diferencia entre los lenguajes de los pueblos filmados y la audiencia occidental), prefiere planos expositivos (encuadres abiertos, favorecedores de una contextualización geográfica y exhibición de la interacción entre

individuos), rehúye a toda costa de los mecanismos que generan sensación de distorsión de los eventos puestos en pantalla (*mise-en-scène* construida, sobreactuaciones de los individuos filmados, elipsis temporales no anunciadas, excesivo montaje en continuidad).

Según Heider, la narración que influye en la etnograficidad de las películas toma en consideración la preferencia por historias colectivas o la promoción de una idea de generalidad (en oposición a la especificidad o las historias personales), desarrolla la trama de actos culturales completos (con miramiento a sus ciclos de inicio, picos energéticos y finales) y su estructura puede variar desde viñetas inconexas de eventos hasta el desarrollo de una trama causal.

Ahora bien, es en la arena epistemológica donde Heider hace reposar sus criterios de definición más enérgicos. Para él, la etnograficidad de un filme se mide con respecto a un sostén teórico o hipótesis que es determinada por una problemática de la ciencia etnográfica; el desarrollo de la trama, la conclusión y el punto de vista de la película defiende una teoría etnográfica explícita; debe tener una conciencia acerca de la relación que se establece entre los sujetos filmados y los sujetos que filman (reflexividad); y, lo más importante de todo, debe estar ceñido a textos impresos que soporten desde la teoría la idea defendida, llenen vacíos de información y faciliten la contextualización cultural, natural e histórica del filme. De acuerdo con Heider (2006, p. 56): “Es fácil concebir etnografías que son palabras sin imágenes [...]. Pero es imposible concebir etnografías hechas de imágenes sin palabras”.

Si bien en *Ethnographic film* (2006) el carácter político de la enunciación del discurso no constituye una discusión central (lo cual es sospechoso en el medio antropológico) y ofrece una idea con respecto a la etnograficidad del filme aparentemente inclusiva (Heider, 2006, p. 4), sus planteamientos tejen una racionalidad que, por un lado, constriñen el examen del filme (a partir de una limitación de sus recursos expresivos en base a una búsqueda de naturalismo extremo); y, por otro, hallan justificación en coyunturas extratextuales. La etnograficidad de Heider comienza por una pretensión estética basada en el principio de que un tipo de visualidad es equivalente a un tipo de conocimiento. Pero en la medida en que avanza en su descripción reconoce también que el régimen escópico que propone es incapaz

de sostener la espesura semántica de la aspiración epistemológica de la Antropología académica.

De ahí resulta que el meollo de la etnograficidad de Heider no responde a instancias aprehensibles en las películas, sino a constructos determinados por la inserción de estas en ambientes de la estructura académica. Es así que su etnograficidad no conlleva solo a una apropiada descripción y análisis de la cultura, en cambio, induce una validación de una práctica gnoseológica y modo de hacer legitimado solo una estructura particular de la civilización occidental.

Jay Ruby (2000) lleva esta noción de gremio aún más lejos. Considera que el cine antropológico debe ser “no documentales sobre temas ‘antropológicos’ sino filmes diseñados por antropólogos para comunicar ideas antropológicas” (Ruby, 2000, p. 1). De ahí que se opone a la escala evaluativa de la etnograficidad de Heider. La dilucidación palmaria de si un filme es o no es etnográfico corresponde, en Ruby, a procedimientos por completo extratextuales, prescritos solo por circunstancias conocibles fuera de la obra y cuya legitimación cabal descansa en el autor-persona y en el espacio disciplinar de interpretación de su obra.

Ruby insiste en las desavenencias de la industria audiovisual (tanto en cine como en televisión) con la realización etnográfica, así como en las discrepancias entre una gran variedad de recursos cinematográficos y la lógica de medida que conviene a una empresa científica. De manera análoga, su pensamiento modernista al considerar al etnógrafo como demiurgo (ordenador y artífice de los elementos) y su interpretación de la Antropología como torre de marfil cuya propiedad pertenece a unos pocos elegidos, destierra concluyentemente la etnograficidad como una propiedad de la obra filmica. Bajo ese criterio, tal y como el mismo reconoce (Ruby, 2000, p. 6), quedan descartadas la mayoría de las películas conocidas dentro del subgénero. Y, con todo, los realizadores continúan dirigiéndose al individuo étnico.

En una cuerda opuesta, Bill Nichols (1997, pp. 283-284) sugiere que la persecución del naturalismo extremo del filme etnográfico comporta una ideología política que opera a partir de un marco en el cual la supresión del exceso (subjetividad) es sinónimo de veracidad y, en consecuencia, legitimador último de la mirada. La patente voluntad restrictiva de los atributos formales, narrativos y epistemológicos de la etnograficidad de Heider, es

criticada por Nichols (1997) al declarar que la etnografía está regida por una “economía de domesticación” (p. 285). El clamor de autoridad ejercido por la Antropología académica con respecto a la legitimidad de la enunciación del discurso etnográfico también es atacado por este autor.

En un sentido similar, Trinh Minh-Ha (1990) se posiciona frente a la concepción académica de la antropología y denuncia la proyección excluyente de su quehacer. Asimismo, señala que la organización globalmente estratificada y jerárquica de la ciencia se escuda la universalidad de su función humanista para ejercer una hegemonía discursiva civilizatoria en nombre de la “verdad”. Afirma que: “Las explicaciones antropológicas y no-antropológicas pueden compartir el mismo tema, pero difieren en la manera en que producen significado. Los constructos poco fidedignos [*unreliable*] son aquellos que no obedecen las reglas de la autoridad antropológica...” (Minh-Ha, 1990, p. 93).

Ruby (2000, pp. 5 y 31) y Nichols (1991, p. 39) convienen en que el estado del documental etnográfico desde finales del siglo xx, requiere un nuevo marco teórico capaz de proveer una mejor articulación entre numerosas disciplinas académicas. Ambos coinciden en que la irrupción en la escena pública de los medios autóctonos ha incidido en la percepción que se tiene del género. Sin embargo, a pesar de que cada uno propone estrategias de una mejor vinculación epistemológica para lograr su programa, sus escritos revelan una marcada oposición en el que uno se siente relegado del campo de debate (Nichols) y el otro se siente agredido (Ruby).

Por otro lado, Faye Ginsburg provee un marco de conciliación a ambas posturas. Defiende que la apertura de una brecha discursiva que favorezca la comprensión de los medios autóctonos debe enfocarse más en el sistema de las mediaciones culturales en que se ve inserta la práctica audiovisual autóctona que en los asuntos formales (Ginsburg, 2002a, p. 212). Sus análisis corresponden al desarrollo de los medios autóctonos por comunidades aborígenes fundamentalmente en Australia (Ginsburg, 1991, 1994, 1995, 2002a, 2002b, 2011) e inquiriere acerca de la relación entre el documental etnográfico y estas formas de producción propia de las últimas décadas del siglo xx. Para esta investigadora, los dos proyectos deben coexistir en un marco que les permita dialogar para “expandir y refinar el proyecto de representar, mediar, y entender la cultura a través de una variedad de formas

mediáticas” (Ginsburg, 1995, p. 65). Su concepto de “efecto de paralaje” (*parallax effect*) recalca como la combinación de estas prácticas mediáticas ofrecen una mayor profundidad al acto de descripción e interpretación de las culturas.

Los textos de Ginsburg no asumen la etnograficidad del filme como una problemática a debatir. Sus planteamientos no polemizan acerca del estatus del individuo aborígen como un sujeto étnico. Esta correlación en Ginsburg es asumida *de facto* y, por consiguiente, conlleva a la idea de que la producción mediática autóctona es etnográfica por antonomasia. En vista de ello, sus indagaciones se dirigen hacia la legitimidad política del acto de representación en una escena mediática transcultural (tanto en el filme etnográfico tradicional –visión “externa”– como la exhibición de producciones autóctonas –audiencia externa–). De acuerdo con Ginsburg (1995, p. 64), el filme etnográfico debe renegociar su posicionamiento en cuanto género, pues el acceso a la tecnología ha determinado que aquellos que históricamente han sido objeto de observación antropológica se han convertido hoy en agentes activos en la producción mediática.

El resultado fundamental de no establecer la etnicidad como problemática es que la realidad de la producción autóctona, en un sentido tan estrecho como el que asume Ginsburg, no resulta ni tan claustal y ni culturalmente específica.

Por esta razón, defiendo que la etnograficidad no es un atributo innato de los *indigenous media*, sino que corresponde a un punto de vista particular, a saber, aquel que pone atención a la etnicidad de individuos. Solo en la exploración de las cualidades del sujeto etnográfico los *indigenous media* y el documental etnográfico (llamémosle académico) parecen encontrar un terreno de comunicación y debate efectivo. El resto del tiempo hablan en registros diferentes. De ahí el desencanto en la apariencia de “veracidad”, que como argumenta Marcus Banks (1990, p. 16), parece ser común en la discusión entre antropólogos sobre los medios autóctonos.

Dada la multiplicidad de voces que actúan hoy en el panorama audiovisual global, no creo que sea la condición de transculturalidad un determinante en dicha etnograficidad. Con ello no se niega que la diferenciación entre un “nosotros” y un “otros” es un elemento importante en la representación. Pero sí considero que la coyuntura globalizante de hoy, jamás vista por la humanidad en tal dimensión, acentúa la porosidad de las fronteras

culturales. La reafirmación de las diferencias culturales es cada día más el fruto de una imaginación identitaria orientada a consciencia desde lo político, que una separación entre coyunturas naturales e históricas, como parece haber sido en cierto tiempo. Esta idea tampoco niega la existencia de tradiciones de representación en las cuales, por ejemplo, el exotismo se erige aún como un mito relevante, aunque es claro que ya no está ligado a una distancia geográfica, sino a una función más narrativa (construcción de personajes en un texto).

Por consiguiente, *Mi herencia* sí es un documental etnográfico porque lidia con el sujeto étnico. Antes bien, la manera en que lo hace contrasta con la tradición de documental etnográfico (no se parece a las formas documentales propuestas por Heider ni en su ontología –sus temas, estética visual o construcción textual–, ni en su hermenéutica –espacios de circulación académicos, uso o tradición académica de representación). Este no es un filme, como Jay Ruby (2000) llama, “hecho por antropólogos para comunicar perspectivas antropológicas” (p. 1).

En cambio, *Mi herencia* conserva mayores similitudes con los medios autóctonos, los cuales lidian con asuntos que van más allá de la Antropología. Sus objetivos pueden superponerse a los de la ciencia, pero las intenciones y alcance de la realización autóctona procuran su efecto en espacios diversos y rara vez las ciencias sociales están entre ellos (Ginsburg, Abu-Lughod, Larkin, 2002, p. 10). El filme inquiriere acerca de la identidad de la comunidad a partir de sus componentes étnicos, pero su trascendencia es más profunda al incorporar la comprensión de otras formas de cohesión social. Como consecuencia, la película reactiva la noción de la identidad como fuente de legitimación social y, por tanto, como recurso de autoconsciencia política.

Filmando *Mi herencia*. La emergencia del personaje etnográfico

La observación del proceso de filmación estuvo guiada por dos aspectos fundamentales. Primero, la interacción entre los realizadores y los miembros de la comunidad estuvo bajo el foco, como un escenario donde los propósitos y métodos de los actores involucrados puede coincidir, coexistir o colisionar. Segundo, la construcción visual del filme fue atendida con

denuedo. Esto es, un intento por identificar las influencias y hábitos visuales que conforman la especificidad visual de *Mi herencia*, cómo el filme se presenta con respecto a la tradición de representación.

Vínculo entre los sujetos

Los realizadores fueron recibidos con entusiasmo en Thompson. “¡Viene la televisión!” era la voz esparcida que nos dio la bienvenida. Las miradas curiosas de los niños y los agricultores regresando de sus labores se posaban en nosotros mientras armábamos las tiendas y descargábamos del *jeep* el equipamiento para la filmación. Muchas personas del pueblo vinieron a la casa de Matiti a conocernos. La relación entre los miembros del gagá era fluida y las expectativas de los habitantes era muy alta. La comunidad asociaba nuestra presencia con programas noticiosos y pensaba en nosotros como reporteros.

Esta idea era comprensible: la relación de la mayoría de las personas en Thompson con los medios era a través de la televisión y otras formas de intercambio de experiencias sociales cinematográficas, tales como las salas de cine o la exhibición pública de filmes eran extrañas para ellos. Además, veían la producción del filme como una forma de activismo político, como una vía de solucionar muchos de los problemas que afectan a la comunidad. De manera reiterada, los realizadores recibían sugerencias acerca de lugares hermosos donde rodar, consejos para sortear obstáculos naturales —como el barro—, y personas ancianas que debían entrevistar.

Uno de los últimos días, el equipo estaba filmando a Ariel, el esposo de Matiti, recogiendo agua del río (imagen 5). Era muy temprano en la mañana y la tarea era dura en términos físicos. El agua es un problema mayor en Thompson durante la temporada seca del año, y su colecta desde el río es una actividad frecuente. El fotógrafo quería capturar los esfuerzos del hombre, quien estaba a simple vista adolorido realizando esta tarea. Para la filmación de esta escena, el camarógrafo se adentró en el río sosteniendo la cámara intentando acercarse todo lo posible al evento. Pretendía trasladar las impresiones multisensoriales de la escena a través de los medios provistos por la imagen audiovisual.

De repente, un enorme camión que se dirigía al caserío cruzó el río. Los realizadores detuvieron la filmación porque querían capturar los so-



Imagen 5. Escenas de *Mi herencia* (2016, Ariagna Fajardo). El fotógrafo Carlos Rodríguez Fontela y el sonidista Pedro Espinosa registran a Ariel cargando agua del río

nidos originales del evento en el contexto natural donde usualmente ocurre. En el camión viajaban dos personas: el conductor y un pasajero. Detuvieron el movimiento de máquina y, sin apagar el motor, se acomodaron para observar la escena. A pesar de la hora temprana, ambos se encontraban en evidente estado de embriaguez. El ruido del camión era ensordecedor y era incrementado por el contraste con el silencio del amanecer en el campo. Al comprender que estaban interfiriendo el proceso, me dijeron que eran trabajadores de la cooperativa cañera y en un tono demandante, me preguntaron cuándo iríamos a filmarlos. Les respondí con una mentira. Luego de unos minutos de incómodo intercambio de miradas se fueron. Durante todo este tiempo, Ariel continuó con su pesada tarea. Los realizadores lograron registrar la escena, pero el plan original fue afectado. Sin embargo, ni el fotógrafo ni el sonidista parecían molestos por el incidente. Superaron la tensión y fueron capaces de improvisar sin confrontación.

En la medida que los días pasaban y las actuaciones e intenciones de los realizadores se volvieron más claras, otras expresiones de celos y desconfianza aparecieron. Aunque ello generó una sensación de tosquedad y malestar, la TV Serrana tiene mucha experiencia en el manejo de estos

asuntos, por tanto, yo estaba intrigado viéndolos desarrollar estrategias para la solución de problemas e involucrar a las personas.

Durante el rodaje, hubo dos situaciones tensas. La primera fue lidiar con el pueblo vecino. Situado apenas a 4 Km de Thompson, Barranca es otra comunidad de descendientes de haitianos. Ambos asentamientos están rodeados por kilómetros de campos de caña de azúcar y separados por el río Cauto. Las características de este caserío son similares a aquellas encontradas en Thompson. Algunos de los músicos del gagá de Thompson viven en el otro poblado y actúan en ambas villas. Ellas conforman una unidad cultural y los realizadores los veían de esa manera.

Pero Barranca es más grande que Thompson, lo dobla en tamaño y habitantes y cuenta con una infraestructura más sólida. Mucha de la comida consumida durante el rodaje fue traída desde allá. Asimismo, el gagá de Barranca tiene más miembros e incluyen coreografías en sus presentaciones. Como grupo artístico, sus actuaciones también incluyen a niños de la comunidad, quienes aprenden los bailes y los cantos en creole. También, la tirantez entre los líderes de ambas villas era intensa. En conclusión, el sentimiento no expresado era que si Barranca tiene todo lo que hay en Thompson, pero más grande y numeroso, y pueden ser mejores anfitriones –en términos prácticos y logísticos–, ¿por qué la TV Serrana no está haciendo el filme sobre ellos?



Imagen 6 y 7. La comunidad también revisa las imágenes filmadas

La segunda situación ocurrió dentro del mismo Thompson. Una vez que fue evidente que el tópico central del filme era el centenario del gagá y sus miembros actuales, así como la cultura que los rodea, algunos individuos de pueblo que no pertenecían a la agrupación se negaron a participar en la filmación. Veían el filme en términos de beneficios y sentían que la película no tenía nada que ver con ellos. Mostraban su descontento con comentarios y miradas poco amables. Aunque tales actitudes eran puntuales y nunca llegaron a generalizarse, provocó un estado de incomodidad que era muy diferente a aquel que saludó al equipo a su llegada.

En ese contexto, los realizadores, liderados por la directora Ariagna Fajardo, desarrollaron un grupo de actividades destinadas a mejorar las relaciones con los habitantes de Thompson y Barranca. Estas actuaciones fueron diseñadas previo a la filmación y forman parte de la metodología habitual de la TV Serrana. Las conductas operadas por los realizadores fueron destinadas en dos rutas que podrían ser llamadas “Esto es lo que somos” y “Esto es lo que hacemos”.

La primera es un intento de mezclarse con las dinámicas locales. La segunda apunta a la creación de lazos al permitir la participación activa de los sujetos en la producción del filme. En la primera tendencia, una serie de acciones fueron desplegadas por el equipo: involucrarse en algunas labores de la comunidad, identificación de líderes informales y ancianos de los caseríos y mostrar interés personal en ellos, relacionarse con los niños al proyectarles videocartas y documentales protagonizados por niños producidos por la TV Serrana y, la más importante, proyectar documentales a ambas comunidades, Thompson y Barranca. Esta acción tiene el mayor efecto por ser una presentación pública del tipo de filmes que hace TV Serrana. Además, como es llevada a cabo en la noche, resulta ser una forma de socialización de medios no común en estos asentamientos rurales.

La segunda dirección de actividades se apoya en el convenio de intereses entre la comunidad y los realizadores. Dos actividades fueron realizadas: reuniones con los líderes del gagá y músicos para la coordinación de agendas, la discusión de ideas y el plan de producción, y también, la visualización colectiva y discusión del *footage* rodado cada día. Por tanto, la cocreación reta la tradición hegemónica y adopta la alteridad al convertir a aquellos de objeto de la representación cinematográfica a individuos con una conciencia de autorepresentación.

Los resultados del plan implementado por los realizadores permitieron superar las dificultades y favorecieron una conexión necesaria entre aquellos frente a la cámara y aquellos tras la cámara. No obstante, es necesario señalar que asuntos de interacciones personales con la comunidad permanecieron todo el rato como espada de Damocles. La compenetración, tan central para los esfuerzos de la etnografía (Hume y Mulcock, 2004, p. xvi), resultó un conflicto sorpresivo para mí. Yo estaba atento a las estrategias de empatía y afiliación desarrolladas por los realizadores, pero no esperé que el filme, un evento tan raro para el pueblo, disparara tantas situaciones complejas. Inocentemente, veía el proyecto de producir el documental como un espacio de enfrentamiento de muchas alteridades (sociales, prácticas y políticas, pero también científicas y teóricas).

La observación participante reveló una increíble escena multicapas en la cual las macroestructuras (política, historia o ciencia) se mezclan con las relaciones diarias interpersonales. La pericia de los realizadores de TV Serrana fue retada. Todo el proceso demandó un sistema urgente de respuestas por el equipo para la resolución de situaciones y hacer funcionales los objetivos del filme.

Visualizando ontologías

Antes de entrar al trabajo de campo, en la revisión de la literatura concerniente a la presencia haitiana en Cuba, encontraba el sentido de “haitianidad” descrito en investigaciones precedentes (Vergés, 2002; James, Alarcón y Millet, 2007) un tanto curioso y, en potencia, contradictorio. Me preguntaba acerca de los mecanismos puestos en práctica en los asentamientos para mantener vivos los sentimientos de pertenencia a una tierra/nación/etnos desconocido por casi todos los descendientes. Yo quería entender cómo lagunas y vacíos de significados de muchas prácticas en la vida regular habían sido resignificados por los descendientes. Estaba intrigado también, por las fronteras de identidad y los momentos/espacios de confrontación o crisis de esas identidades.

Si *Mi herencia* era un filme dedicado a conmemorar el gagá de Thompson, entonces es una oportunidad de observar una muestra intencionada de manifestaciones específicas de tal “haitianidad”. Por tanto, representa una ocasión para la observación de situaciones casi canónicas del *ciné-trance*.

Es seguida aquí la interpretación de Ruby del concepto de Rouch en el cual la cámara se vuelve un agente para la generación de “un estado alterado de la conciencia en el cual ellos [las personas filmadas] auto-conscientemente revelan su cultura en formas inaccesibles para el investigador cuando la cámara estaba apagada, creando cine-personas” (Ruby, 2005, p. 112).

Aún, el concepto de *ciné-trance* parece elusivo. Ruby lo ubica en el contexto de la realización filmica como una condición objetivante en el cual “aquel filmado” reconoce sus propios rasgos culturales que han de ser performados para la cámara. El acto de ser filmado supone entonces una experiencia reveladora para estas personas. Expresado de otro modo, resulta una oportunidad de decir “¡Ey!, esto es lo que soy y este es el momento donde pongo en juego mi yo performático. Lo hago por tal motivo y lo he estado haciendo por tal cantidad de tiempo”. Como una experiencia no-regular, ser filmado es un suceso de reafirmación identitaria.

Por otra parte, para Banks (2007, p. 76), el *ciné-trance* es una cualidad de “aquel-que-filma”, una condición en la cual la inmersión en el contexto es tan profunda que ocurre una fusión entre el realizador y la cámara. Como descripción de un estado mental, se asemeja a las ideas de creación promovidas por las vanguardias del primer tercio del siglo XX (como el surrealismo y el cine-ojo de Vertov). Esta lectura del concepto de Rouch parece ser más popular entre los investigadores (DeBouzeck, 1989; Fulchignoni, 1989). Sin embargo, Banks (2007, p. 124) reconoce la opinión de Ruby al sugerir la posibilidad de que Rouch concibiera el término en ambas vías.

En concordancia, la teoría involucra una situación de consenso entre aquellos liados (realizador y personas filmadas) en la creación de un escenario de representación explícita de rasgos culturales significativos. Es una noción concebida dentro de una circunstancia reflexiva. Precisamente aquella que tipifica tanto la “antropología compartida” de Rouch como las aspiraciones académicas de Ruby para la antropología visual y el cine etnográfico. No obstante, tal reflexividad, indispensable como es para el *ciné-trance* y los eventos profílmicos, no necesariamente constituyen estrategia discursiva del filme como texto, en especial, en el contexto de la realización documental autóctona que, por lo general, no está informada, pero más importante, no le interesan los traumas de la Antropología por la representación y la veracidad. *Mi herencia* resultó, en mi opinión, un ejemplo de ello.

Luego de décadas de ser celebrado como un grupo cultural genuino, Thompson estaba acostumbrado a lidiar con foráneos que van a estudiar los asentamientos de descendientes de haitianos y las ceremonias de vodú. Matiti recuerda con nostalgia anécdotas de antropólogos como Joel James o Marcel d'Ann, como personajes curiosos que han pasado por Thompson. En consecuencia, uno de los fenómenos impactantes que enfrenté fue que las personas de Thompson tienen una idea muy clara de qué mostrarnos. Esto es que, incluso si no pueden enumerar la literatura y los filmes que analizan su condición cultural, ellos están bien conscientes de la ideología, la configuración visual y de significado producidos por estos textos. Como objeto de observación antropológica, “ellos reaccionan a cualquiera de las representaciones que estén presentes en la circulación social” (Palmié, 2013, p. 10). Por tanto, había un personaje etnográfico construido que estaba listo para ser actuado para cualquiera que intentara verlo. Una vez que el mito de la autenticidad fue puesto en compromiso –no sin decepción, debo confesar, yo también estaba en busca de mi propia fantasía malinoskiana–, mi atención giró hacia los rasgos de ese personaje etnográfico y cómo los realizadores se acercaban a él.

Muy rápido se hizo obvio que los documentalistas no estaban interesados en la “haitianidad”. Ellos sí conocían la literatura previa y los filmes, pero, a diferencia de mí, estas referencias no estaban en el centro de su concepción de lo que el filme debía ser. Ellos veían los textos previos como discursos precedentes de lo que aprendieron acerca de rasgos filmicos (encuadre, edición, ritmo, etc.) y temas, y esto fue todo. Mientras yo estaba inquieto porque luchaba por entender el complejo panteón de loas del vodú, o estaba preocupado debido a que en algunas entrevistas yo reconocía bocadillos o poses aprendidas; los realizadores no. Lo que separaba la mirada de los realizadores hacia Thompson de la mía era el punto de vista. Yo estaba ansioso en la búsqueda de la diversidad y singularidad cultural, ávido por revelar las estrategias escondidas para la transferencia de la etnicidad tal y como la entiende Fischer, esto es la “repetición de patrones culturales que no pueden ser articulados en un lenguaje racional sino sólo actuados” (Fischer, 1986, p. 204).

Durante todo el periodo de preproducción y la filmación, los habitantes de Thompson vinculados al gagá se esforzaban en demostrar la *pureza* de su identidad étnica. Ello variaba desde la exposición de emblemas exter-

nos, como la ropa de gala con que realizan sus presentaciones públicas, los instrumentos musicales, el tifey (aguardiente de caña de azúcar al que se le agregan plantas aromáticas) y el uso del creole; hasta valores fundamentales, como la confianza familiar, la mística de los ancestros, la religiosidad y la espiritualidad con respecto a la naturaleza. Ante estas manifestaciones, a pesar de ser atendidas por los realizadores, particular atención recibieron la elaboración de alimentos típicos y el apego a la tierra.

En una dirección opuesta, los realizadores estaban en la búsqueda de una identidad agraria y usaban esos valores culturales locales para demostrar cómo funcionaban en la creación de un sentido de orgullo local. A través de la paciencia y una metodología bien planeada para vincular a la gente, el equipo de TV Serrana se las ingenió para desmontar un personaje etnográfico construido y promover un personaje diferente nunca antes impuesto en la representación de las comunidades de descendientes de haitianos.

En lugar de concentrarse en la diferencia, movimientos transnacionales, cosmogonía espiritual misteriosa y sofisticada o actuaciones expresivas, *Mi herencia* analiza la ruralidad, las problemáticas sociales locales y el aislamiento no como un bien cultural, sino como una gran dificultad que afecta la vida diaria de los habitantes. El filme resultante presenta a Thompson como una villa con una riqueza cultural en estado de angustia por su condición de otredad. Es esta angustia el principal tema del filme, no la fascinación por la diversidad cultural.

Espacios para responder. Reconstruyendo una interfaz etnográfica

No podría asegurar que las personas de Thompson, ni siquiera todos los miembros del gagá, estuvieran satisfechos con *Mi herencia*. Al final, el filme no idealiza la única brecha de reconocimiento otorgado a la cultura haitiana en Cuba. El personaje etnográfico construido por la literatura y los filmes tiene poco espacio en el nuevo documental. Hay actuaciones, rituales de vodú, sacrificios de animales, estupendas cantantes no profesionales, músicos y bailes, hay ancianos que hablan en creole. Sin embargo, hay una mayoría de rutinas diarias que revelan no su exclusividad, sino sus similitudes con otras muchas pequeñas aldeas. Hay un tempo denotado por la vida regular y no por las narrativas de las ceremonias o las presentaciones

del gagá. La TV Serrana, realizadores rurales, establecieron su puente con Thompson a partir de aquellas cualidades que los hacen una misma cosa. Se ponen al lado de los habitantes de Thompson y hacen énfasis en valores y problemáticas compartidas.

El filme renuncia al realismo científico de la etnografía y la celebración ingenua e impresionable de los documentales de las televisoras locales de la región. En su lugar, potencia una plataforma de planteamientos políticos en la cual son encaradas la identidad local y las subalternidades. No es la toma de decisiones lo que conduce el posicionamiento político del filme, en su lugar, el documental explora la significación cultural de la otredad. Luego de períodos de evaluación de los asentamientos haitianos en Cuba, *Mi herencia* representa un nuevo rostro de acercamientos críticos a aquellas imágenes creadas para mostrar este fenómeno. La tecnología no es empleada aquí para resaltar las diferencias, sino para integrar a Thompson a un discurso común concerniente a la situación de la ruralidad en el oriente de Cuba. Este es una de las más importantes potencialidades del filme autóctono.

El acercamiento de *Mi herencia* sospecha del personaje etnográfico construido alrededor de la noción de haitianidad. Muchas de las situaciones delicadas y dificultades surgidas durante el rodaje en el establecimiento de relaciones con la gente de Thompson venían de la tirantez de agendas diferentes. La interfaz etnográfica estuvo en tensión hasta que los actores, aquellos que filman y aquellos filmados, renegociaron sus programas. Los esfuerzos de ambos agentes para “reclutar y enlistar unos a otros hacia sus propios proyectos” (Palmié, 2013, p. 11), como principios de tal interfaz, fueron determinados a través de la construcción de un puente que estableció la ruralidad como nuevo terreno desde el cual entender Thompson.

La condición de otredad de lo rural es compartida por realizadores y la gente filmada, por tanto, lo étnico es presentado como una estrategia de adaptación a una situación de alteridad y que responde a imaginarios de exclusión. El filme no se opone a las visiones previas de la haitianidad, no deconstruye o niega esta noción. Si el personaje etnográfico desde el cual Thompson, como aldea representante de las comunidades descendientes de haitianos, ha sido observado, proveyó una posición reconocida y, por tanto, un cambio en una historia de segregación. *Mi herencia*, propone otro giro, un movimiento en el cual la circunstancia de migrante ya no es central. El filme reconoce el simbolismo cultural de las prácticas del vodú

y las tradiciones de origen haitiano, pero nunca es seducido por este personaje tan sutilmente actuado y lo considera otro canon de representación.

Al sugerir un nuevo orden de enunciación, *Mi herencia* dialoga entonces con la tradición cinematográfica de la TV Serrana. El filme es representativo de una tendencia presente en los documentales producidos por esta institución por casi una década. Desde su irrupción en el panorama audiovisual cubano de los noventa, la TV Serrana introdujo un nuevo individuo en la historia de cine de la Isla. Las personas de las montañas del oriente de Cuba fueron visualizadas por primera vez. La perspectiva emic, realizadores/problemáticas/audiencias principales locales, técnicas participativas de creación e intervenciones culturales en las comunidades filmadas (a través de talleres, exhibición de filmes, y presentación de varias manifestaciones artísticas, no solo cine), son algunos de las claves que guían su trabajo (Diez, 2013).

Sin embargo, lo que fue considerado por la crítica cinematográfica un “soplo de aire fresco” en un primer momento, fue luego condenado por producir una fórmula repetida (Sánchez, 2010, p. 145). Tal situación ha sido confrontada por directores como Carlos Rodríguez y Ariagna Fajardo (Lloga, 2016). Estos realizadores han producido documentales que interrogan visiones idílicas del campo. Ariagna Fajardo es la documentalista que ha sido más incisiva en mostrar la ruralidad como un espacio complejo marcado por la otredad y el silencio mediático. Filmes como *La vuelta* (2008), *Adónde vamos* (2009), *Papalotes* (2011) o *Al sur... el mar* (2011) muestran esta actitud.

En consecuencia, *Mi herencia* se alinea a la perfección aquí y, al hacerlo, también coincide con investigaciones académicas contemporáneas sobre la ruralidad. Sin embargo, al mover la mirada desde los atributos étnicos hacia la ruralidad podría comprometer la pertinencia de la etnografía como una esfera en tensión. Esto luce contradictorio. Cloke y Little (1997, p. 3) plantean que las investigaciones contemporáneas en lo rural parecen fascinadas por los imaginarios (e imágenes) y tienen amplio uso de la etnografía como un método de acercamiento a esta área. Pero también afirman que tales atributos corresponden a grandes transformaciones en los estudios del campo, tradicionalmente visto a través del dato numérico. Incluso, Agyeman y Spooner (1997, p. 190) sugieren que en países como Inglaterra, donde la Antropología ha sido una fuerza reconocida de conocimiento

científico con una sólida tradición institucional, la etnicidad ha sido raras veces asociada con el campo. Para ellos, “la etnicidad permanece ampliamente no-problematizada dentro de la noción de ruralidad” (Agyeman y Spooner, 1997, p. 192). En consecuencia, en un espacio como Cuba, con una historia particular de estudios antropológicos marcado por una estructura no-disciplinar y un debate teórico no-sólido, parece comprensible el por qué la visión de la TV Serrana reta estándares y estereotipos de representación. La subversión del personaje etnográfico parece ser el principal rasgo de *Mi herencia*.

Este estudio ha sido un intento de entender el proceso a partir del cual *Mi herencia* transforma las visiones sobre su sujeto al cuestionar un canon de representación tradicional. Por sobre el flujo de múltiples alteridades actuantes sobre los habitantes de Thomson, el filme propone un cambio con respecto a las descripciones previas. En lugar de ser un documental sobre haitianidad, *Mi herencia* se enfoca en la identidad local y los significados culturales sobre la condición rural. Tradiciones de representación son confrontadas al encarar la alteridad en varias formas, tanto de sí mismos –realizadores moviéndose en el margen del *mainstream* nacional/transnacional– así como de sus sujetos –grupos étnicos y minorías culturales.

Las investigaciones y filmes llevados a cabo en las comunidades de descendientes han generado prototipos de descripción y patrones de *performance* en las comunidades. El vodú ha estado en el centro de esta atención. El personaje etnográfico tipifica la representación contemporánea y es un papel bien aprendido por los descendientes de haitianos.

Por lo que se refiere a la identidad étnica de los habitantes de Thompson, *Mi herencia* propone un cambio en la representación mediática que los descendientes de haitianos han recibido. TV Serrana, como un centro rural de producción de documentales, despliega una visión que está más interesada en ilustrar las propiedades mutuas de Thompson con otros pueblos del oriente de Cuba. Baja el volumen de lo distintivo étnico-exótico del personaje etnográfico, para escalar en su lugar la mismidad entre los realizadores y las personas filmadas. *Mi herencia* está más cerca de la visión del campo del oriente cubano provista por la TV Serrana (aislado, difícil, hermoso, prosaico) que del retrato dramático, pictórico y antropológicamente interesado de la cultura de los haitianos. La ruralidad mostrada por *Mi herencia* se encuentra lejos de ser una imagen idealizada de paz, orden

y confort. Como expresa Shirley (2015, p. 9), la atención en las rutinas diarias revierte el punto de indagación desde el evento excepcional (como una ceremonia de vodú, por ejemplo) a los tediosos actos rutinarios desarrollados en la vida común y considera éstos como eventos reveladores.

La haitianidad no es presentada aquí como una única narrativa de identidad que domina las actividades de la cotidianidad. En el filme, Thompson es un espacio de contingencias en el cual la cultura local, pensada como un conjunto de prácticas (Hall, 1997, p. 2), deviene un instrumento de adaptación al entorno (natural, social, histórico). Este documental, por tanto, reconoce el personaje etnográfico como una estrategia retórica –entre otras– desarrollada por los descendientes de haitianos para potenciar tal adaptación. *Mi herencia* es un ejemplo del poder de los medios autóctonos para responder a la otredad al revelar múltiples alteridades históricas ejercidas sobre la comunidad y al producir discursos innovadores que enriquecen nuevas relaciones de identidad local.

Referencias

- AGYEMAN, J. & SPOONER, R. (1997). Ethnicity and the rural environment. In Cloke, P. y Little, J. (eds.), *Contested countryside cultures. Otherness, marginalisation and rurality* (190-210). Londres-New York: Routledge.
- BANKS, M. (1990). The seductive veracity of ethnographic film. *SVA Review*, Spring, 16-21.
- BANKS, M. (2007). *Using visual data in qualitative research*. Londres: SAGE.
- BARBASH, I. & TAYLOR, L. (1997). *Cross-cultural filmmaking. A handbook for making ethnographic films and videos*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- BERGER, J. (1972). *Ways of seeing*. Londres: Penguin Books.
- CLIFFORD, J. (1986). Introduction: Partial truths. In Clifford, J. & Marcus, G. (eds.), *Writing culture. The poetics and politics of ethnography* (1-26). Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- CLOKE, P. & LITTLE, J. (1997). Introduction: Other countryside?. In Cloke, P. & Little, J. (eds.), *Contested countryside cultures. Otherness, marginalisation and rurality* (1-17). Londres-New York: Routledge.

- CORBEA, J. Y MILLET, J. (1987). Presencia haitiana en el Oriente de Cuba. *Del Caribe*, 10, 72-80.
- CORBEA, J. (1984). La comunidad cubano-haitiana de La Caridad. *Del Caribe*, 3-4, 61-64.
- DEBOUZECK, J. (1989). The “Ethnographic surrealism” of Jean Rouch. *Visual Anthropology*, 2(3), 301-315.
- DIEZ, D. (2013). *Desde los sueños. Una experiencia audiovisual comunitaria y participativa*. La Habana: Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau.
- DORSEY, L. (2006). *Vudú y paganismo afrocaribeño*. México D. F.: Lectorum.
- FABIAN, J. (1983). *Time and the other. How anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.
- FABIAN, J. (2006). The other revisited. *Critical afterthoughts, Anthropological Theory*, 6(2), 139-152.
- FISCHER, M. (1986). Ethnicity and the post-modern arts of memory. In Clifford, J. y Marcus, G. (eds.), *Writing Culture. The poetics and politics of ethnography* (194-233). Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- FULCHIGNONI, E. (1989). Conversation between Jean Rouch and professor Enrico Fulchignoni. *Visual Anthropology*, 2(3), 265-300.
- GINSBURG, F. (1991). Indigenous media: Faustian contract or global village? *Cultural anthropology*, 6(1), 92-112.
- GINSBURG, F. (1994). Embedded aesthetics: Creating a discursive space for indigenous media. *Cultural Anthropology*, 9(3), 365-382.
- GINSBURG, F. (1995). The parallax effect: the impact of aboriginal media on ethnographic film. *Visual Anthropology Review*, 11(2), 64-76.
- GINSBURG, F. (2002a). Mediating culture: indigenous media, ethnographic film, and the production of identity. In Wilk, R. y Askew, K. (eds.), *The anthropology of media: a reader* (210-235). Oxford: Blackwell.
- GINSBURG, F. (2002b). Screen memories. Resignifying the traditional in indigenous media. In Ginsburg, F., Abu-Lughod, L. & Larkin, B. (eds.),

Media worlds. Anthropology on new terrain (39-57). Berkeley-Los Angeles: California University Press.

GINSBURG, F. (2011). Native Intelligence: A short history of debates on indigenous media and ethnographic film. In Banks, M. y Ruby, J. (eds.), *Made to be seen. Perspectives in the history of visual anthropology* (234-255). Chicago: University of Chicago Press.

GINSBURG, F.; ABU-LUGHOD, L; LARKIN, B. (2002). Introduction. In Ginsburg, F., Abu-Lughod, L. & Larkin, B. (eds.), *Media worlds. Anthropology on new terrain* (1-38). Berkeley-Los Angeles: California University Press.

HALL, S. (1997). *Representation: cultural representation and signifying practices*. Londres-Thousand Oaks-New Delhi: SAGE.

HEIDER, K. (2006). *Ethnographic film*. Austin: University of Texas Press.

HUME, L. & MULCOCK, J. (2004). *Anthropologist in the field. Cases in participant observation*. New York: Columbia University Press.

JAMES, J., ALARCÓN, A. Y MILLET, J. (2007). *El vodú en Cuba*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

LLOGA, C. G. (2016). La trascendencia del ser-ahí. Quiebres y persistencias en la obra de Ariagna Fajardo. En Ricardo, Y., Silveira, D. y Lloga, C. G., *Perspectivas críticas del cine cubano* (17-23). Santiago de Cuba: Ediciones UO.

LOVELL, N. (2002). *Cord of Blood. Possession and the making of voodoo*. Londres-Sterling: Pluto Press.

MARCUS, G. & FISCHER, M. (1999). *Anthropology as cultural critique. An experimental moment in the human sciences*. Chicago-Londres: The University Chicago Press.

MARCUS, G. (1986). Contemporary problems of ethnography in the modern world systems. In Clifford, J. & Marcus, G. (eds.), *Writing culture. The poetics and politics of ethnography* (165-193). Berkeley-Los Angeles: University of California Press.

MERLEAU-PONTY, M. (1957). *Fenomenología de la percepción*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

- MILLET, J. Y ALARCÓN, A. (1987). Loas de las montañas cubanas. *Del Caribe* 9, 81-91.
- MINH-HA, T. (1990). Documentary Is not a name. *October*, (2), 76-98.
- NICHOLS, B. (1991). The ethnographer's tale. *Visual Anthropology Review*, 7(2), 31-47.
- NICHOLS, B. (1997). *La Representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- NUGENT, S. (2012). *Critical anthropology. Foundational works*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- PALMIÉ, S. (2013). *The cooking of history. How not to study Afro-Cuban religions*. Chicago-Londres: The University of Chicago Press.
- PÉREZ, C. (1983). El grupo Mongasé de Barrancas. *Del Caribe*, 2, 97-100.
- RAMSEY, K. (2011). *The spirits and the law. Vodou and power in Haiti*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- RIGAUD, M. (1985). *Secrets of voodoo*. San Francisco: City Lights Books.
- RUBY, J. (2000). *Picturing culture. Explorations of film y anthropology*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.
- RUBY, J. (2005) Jean Rouch: hidden and revealed. *American Anthropologist*, 17(1), 111-112.
- SÁNCHEZ, J. L. (2010). Movimiento cubano de cine documental. En Castillo, L. et al., *Conquistando la Utopía. El ICAIC y la Revolución 50 años después* (107-148). La Habana: Ediciones ICAIC.
- SHIRLEY, R. (2015). *Rural modernity, everyday life and visual culture*. Farnham-Burlington: Ashgate.
- VERGES, O. (2002). La haitianidad en el contexto de la cultura popular tradicional cubana. *Del Caribe*, 39, 43-45.