

**La “otra” que mira Haití: exploración del “ser negro” según la mirada de Maya Deren,
una artista Avant-Garde, y su conexión con la etnografía**

Carla Manzoni

University of Minnesota

Ciento cincuenta años después de la revolución que reclama ‘Libertad, igualdad, fraternidad’, los “pseudo-hombres” de intelecto de las colonias francesas como Césaire, las hermanas Nardal, Senghor y Fanon reaccionan a esta imagen previa (pre – given image) que formula Bhaba. La inspiración proviene del pensar latinoamericano asociado a Rubén Darío y de su renovación por medio del Harlem Renaissance que emerge en New York a finales de la década de 1920 y viaja a Paris para sumarse a otros movimientos en el intento de desarticular y combatir el discurso de la dominación. A partir de entonces comienzan a darse una serie de coincidencias espacio-temporales que vinculan al centro, Europa, con la periferia. Por un lado, la capital francesa de la segunda década del 1900 es el epicentro del Avant-Garde, inicialmente toma la forma de Dadaísmo que más adelante se redefine como Surrealismo, cuyo máximo exponente es André Breton. Ambos movimientos emergen como respuesta a los horrores de la Primera Guerra Mundial y denuncian el progreso como finalidad ‘per se’ de la humanidad. Según lo expresa James Clifford, existe un orden de sentido colectivo construido y artificial que generalmente es ideológico y represivo, este debe ser cuestionado debido a que es una normalidad “that can amass empires on fits of absent-mindedness or wanted routinely into world wars is seen as a contested reality to be subverted, parodied, and transgressed” (117-118). A la vez, también se da en Europa el apogeo de una nueva disciplina, la etnografía, que de algún modo favorece la conversión de las periferias en nuevos centros con el objetivo de reformular esta nueva “ciencia del hombre” o “science of man” en palabras de Fred Voget. Con ello lo desconocido y exótico

representa un nuevo foco de atención. La etnografía y el surrealismo pronto se vinculan no sólo por compartir el interés en lo primitivo sino por la aparición de nuevos espacios físicos que los aglutinan, los museos; entre ellos están Musée d’Ethnographie du Trocadéro y su sucesor, el Musée de L’Homme. Tanto la nueva disciplina como el flamante movimiento surrealista se nutren de profesionales provenientes de diferentes ámbitos y es habitual que, por ejemplo, muchos artistas del círculo de Breton se interesen por las investigaciones etnográficas y que participen tanto de viajes, como de proyectos museológicos.

El presente trabajo indaga sobre la mirada del “ser negro” de Haití, una ex colonia francesa, bajo el lente de Maya Deren, una artista Avant-Garde de la primera mitad del siglo XX, sobre todo a través de su proyecto *Divine Horsemen: the Living Gods of Haiti*. ¿Es posible que una mirada diferente emerja de esta triple dimensión de la otredad: la otra (mujer), mediante lo otro (el cine de vanguardia) mira lo otro (el “ser negro”)? En un juego de intersubjetividades múltiples, se explora, asimismo, sobre la capacidad del arte de Deren de constituir un documento etnográfico, con la idea de que, tal vez, la subjetividad de la artista contribuya con sus habilidades y percepciones de vanguardia para mirar bajo otra luz la temática de la negritud.¹

Maya Deren

“Representation is thus not to be reviewed for its end product but for its process. The activity of representation is the dwelling place of truth, the only ‘place’ where truth is truly present”

Bainard Cowan, *Walter Benjamin’s Theory of Allegory*

Eleanora Derenkowsky, que más adelante se hace reconocida con su nombre artístico Maya Deren, nace en 1917 en Kiev y emigra con su familia a Estados Unidos en 1922. Ya adolescente se muda a Génova para tomar clases en The League of Nations International School. Retorna a Estados Unidos para asistir a la Universidad de Siracusa, donde estudia periodismo y ciencias políticas, y más adelante completa una maestría en literatura inglesa y poesía. Al finalizar sus estudios comienza a trabajar como asistente de la famosa bailarina y coreógrafa Katherine Dunham; bajo cuya influencia Deren comienza a interesarse en el tema del primitivismo y la danza. Inspirada por un estudio de las Indias Orientales conducido y filmado en 1936 por Dunham, Deren inicia un ensayo intitolado "Religious Possession in Dancing". Este escrito sobre la posesión de la danza indaga sobre la relación entre las culturas primitivas y la histeria, asumiendo que ambas se vinculan a "psychic conflicts and insults" y se caracterizan por "suggestibility and hypnotism, and hypnoid trances". En 1941 Deren conoce a Alexander Hammid, un cineasta checoslovaco de Hollywood. Juntos producen el primer y más reconocido film experimental *Meshes of the Afternoon* (1943). Es por esta época que cambia su nombre a Maya en alusión a la diosa griega, a su significado en el budismo que se asocia a la 'ilusión' y a su traducción en sanscrito que significa 'madre'.

Poco después la artista decide unir sus dos pasiones, la filmación y el baile y desde *A Study for Choreography for Camera* (1945) la cineasta usa la danza como su principal herramienta de comunicación. Entre los títulos que vinculan danza y cine se encuentran *Ritual in Transfigured Time* (1946), *Meditation on Violence* (1948), *Ensemble for Somnambulists* (1951) y *The Very Eye of Night* (1958). En *Ritual in Transfigured Time*, en *Ensamble for Somnambulists* y en *The Very Eye of Night*, Deren hace la inmersión en un tema que va a seguir presente en su obra: "el ser negro" y su asociación al primitivismo. La artista comienza a explorar esta "negritud" a

través del uso del negativo, recurso propio del medio cinematográfico. La asociación entre el “ser negro” y el “ser primitivo” es articulado por Deren mediante la idea de “vacío negro”, Sullivan cita las palabras de Deren al decirlo como “a perspective which begins to live because a figure descends into the deep” (211), a la vez, como la mayoría de sus trabajos son de corte feminista, el reiterado uso del negativo emblematiza la conexión entre la feminidad y el “ser negro”.

Su último e inconcluso trabajo es la mayor indagación de Deren sobre el “ser negro” y el “ser primitivo”. Este proyecto *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* que se inicia como otra experimentación con la danza, termina convirtiéndose en una pieza con características etnográficas en la que la artista investiga sobre ritos vudú por medio de filmes y textos. Al morir en 1961 Deren posee nueve horas de metraje de cine e incontables horas de audio. Sin completar la edición del material audiovisual, inicia un texto homónimo. De modo póstumo, su último marido Teiji Ito edita el material fílmico y sonoro.

Antropología y cine

“all over the world [...] [in places] that can be reached only by helicopter, precious, totally irreplaceable, and forever irreproducible behaviors are disappearing while departments of anthropology continue to send fieldworkers out with no other equipment beyond a pencil and a notebook”

Paul Hockins, *Film as Ethnography*

Inicialmente la antropología tiene muchos reparos para aceptar al cine dentro del relevo etnográfico, sobre todo la disciplina confía en la capacidad del medio audiovisual de captar contextos, concepto tan fundamental en la etnografía. Tal como lo desarrolla Katherine Hastrup tomando la idea Geertz, existe una “descripción delgada” (thin description) y otra “descripción gruesa” (thick description); mientras la primera, asociada a la imagen, captura la forma y los componentes no logra asociar sentido a la misma, debido a que las formas no tienen sentido cultural cuando se estudian independientemente de las relaciones locales de sentido y las convenciones de las representaciones. Carente de contexto, esta descripción delgada, asociada a la imagen (el cine) estaría acreditando sentido sólo a través de la forma. En un sentido similar, Peter Loizos en su tratado *Film in Anthropology* afirma que la observación independiente a través de un medio audiovisual sólo es posible cuando lo que se observa es una película sobre la propia cultura y refuerza su duda expresando “to see is not to perceive, still less, to comprehend” (54). La contextualización, además, tiene dos niveles, según lo explica Loizos. El primero es interno e implica que un evento, una costumbre o una opinión se hacen comprensibles dentro de la película o artículo. El otro refiere a la contextualización que proviene de otra fuente y que permite tanto una comprensión más profunda como un aspecto referencial esencial para el desempeño académico. Así arguye su idea:

[F]or anthropologists, the basic point of friction with observationalism’s anti-exegetic stance was the difficulty of a culture translating itself through action. The observational doctrine would have been acceptable to academic anthropology if it had gone on to say that the documentary film was not intended to stand alone, but positively required a written text. (Loizos 54)

Cabe detallar además que la textualidad, o “textualization” en palabras de Clifford, es un elemento vital en la formulación antropológica desde la institucionalización de la disciplina. La textualidad es el prerrequisito de la interpretación, es el proceso por el cual el lenguaje, el comportamiento, las creencias, la tradición oral y el ritual se vuelven un corpus de conocimiento, como una articulación de sentido que permite la relación estable a un contexto determinado. Clifford lo explica del siguiente modo:

. . . [O]ne must bear in mind the fact that ethnography is, from beginning to end, enmeshed in writing. Writing includes, minimally, a translation of experience into textual form. The process is complicated by the action of multiple subjectivities and political constraints beyond the control of the writer. In response to these forces ethnographic writing enacts a specific strategy of authority. This strategy has classically involved an unquestioned claim to appear as the purveyor of truth in the text. (25)

De aquí emergen los dos conceptos que más suscitan la reacción de Deren, la autoridad indudable del recopilador (etnógrafo) y su modo de recopilar la información. Tal como se aborda más adelante en este estudio, la artista sostiene que la articulación fiel del “otro” no se obtiene a través de las observaciones etnográficas, sino que se logra por medio del arte, especialmente, del cine.

Con respecto al medio audiovisual, a pesar de los reparos antedichos, el cine es aceptado por la antropología como instrumento de recopilación desde mediados del S. XX e, inclusive, se formulan reglas que formalizan su aprobación como evidencia. Entre ellas, por ejemplo, se prioriza el uso de trípode, que la filmación sea sin cortes, que prevalezcan las tomas prolongadas y que se mantenga el sonido ambiente en el caso de no ser una filmación muda; el objetivo de todo esto es favorecer la visión de lo documentado sin limitaciones. Congruentemente, Peter Ian

Crawford desarrolla siete categorías de acuerdo a su forma, contenido, propósito, audiencia, objetivo, método y nivel de importancia etnográfica para diferenciar los formatos, usos y niveles de profundidad del audiovisual etnográfico.² En un sentido similar, Loizos arguye que la filmación etnográfica debe fomentar la objetividad de la imagen y, reforzando esta idea recuerda que Richard Leacock “hated to be told what to see what to see, as opposed to ‘seeing for himself’ (54).

El proyecto

Al planear la película *Divine Horsemen*, Deren no tiene la idea de realizar un documento etnográfico sino que viaja a Haití en 1947 con una beca Guggenheim a filmar una película “as an artist” (Russell 206). Barbara Browning describe su proyecto afirmando que “her plan was to spend eight months shooting and ultimately to create a film” (101). Asimismo recuerda las palabras de Deren en el prefacio del libro homónimo al sostener que la artista no tenía idea de la filmación en términos etnográficos sino que va en busca de un film experimental y especifica que Deren quiere hacer una película “in which Haitian dance, as purely a dance form, would be combined (in montage in principle) with various non-Haitian elements” (Deren 5).

La inspiración para este proyecto eminentemente vinculado a la danza no sólo se relaciona al trabajo de Dunham, la filmación en 35mm sobre la danza, sino que toma el modelo de *Trance and Dance in Bali*, la investigación de sus contemporáneos Margaret Mead y Gregory Bateson realizada durante los viajes a Bali de la pareja entre 1936 y 1939. La investigación extensamente documentada intenta demostrar que la cultura de Bali es “(one) in which the ordinary adjustment of the individual approximates in the form of the sort of adjustment which, in our own cultural setting, we call schizoid” (Russel 200). La aproximación de la pareja resulta de especial interés para Deren por varios motivos. En primera instancia, debido a la influencia de su padre, el

psicólogo Salomon Deren; luego, por su interés en las culturas primitivas y, tercero, por su acercamiento al Vudú de la mano de Dunham. La investigación de Mead y Bateson incluye miles de fotos, millones de notas y cientos de rollos de película; gracias a la gestión de Mead desde mediados de 1930 la investigación de Bali incorpora filmes que hacen que la pieza sea la más popular de la documentación.

Con respecto al uso del cine como medio, Mead y Bateson difieren en sus ideas respecto a la incorporación del film en las investigaciones. Mientras que a Mead³ sólo le interesa incluir las filmaciones como parte de su investigación debido a que “film enhanced the dissemination of her fieldwork” (Sullivan 219), a Bateson le intriga profundamente el nuevo medio, el cine. La pareja fundadora no comparte el criterio en cuanto al uso de la cámara y, mientras que Mead es escéptica sobre los posibles usos artísticos de la fotografía y favorece las secuencias prolongadas; su compañero de proyecto implementa variaciones en el uso de la cámara opuestas a las convenciones técnicas para la filmación etnográfica. Los ejemplos de la manipulación de Bateson, más cercana al arte que a la documentación objetiva, son: cambiar el trípode por la cámara en mano con el objetivo de lograr una documentación más “relevante” y evitar las tomas prolongadas. Durante la conversación presente en *Margaret Mead y Gregory Bateson on the Use of Camera in Anthropology* se delata la diferencia de opiniones de los antropólogos. Contrario a Mead y a Leacock, Bateson arguye la imposibilidad de documentar la realidad en su totalidad afirmando: “Of the things that happen, the camera is only going to record one percent anyway. I want the one percent on the whole to tell” (Russell 205). El testimonio de Bateson flexibiliza el rigor frente al material cinematográfico y la aceptación como documento de otro tipo de imágenes más cercanas al arte que a la rigurosa disciplina etnográfica.

Bateson es una gran influencia para Maya Deren y a él le atribuye los conocimientos adquiridos al decir:

It is to Mr. Bateson, in fact, that my first acknowledgements are due. Before I went to Haiti and before this book was ever contemplated, I had the good fortune to have many extended conversations with him concerning the nature of cultural organization. (Deren 12)

Sobre todo, ella admira del investigador la capacidad de su “inteligencia antropológica no sectaria” y sus deseos de abrir su sensibilidad a los más variados puntos de vista, tal como lo expresa Deren en las siguientes líneas:

It was the non-sectarian quality of his anthropological intelligence –his readiness to engage every sensibility and every possible point of view in effort in the effort to illuminate the structure of society that, in my eyes, once more affirmed reaffirmed anthropology as the *study of man*, restoring to both words major meaning. (Deren 12)

De ambas citas se evidencia el interés de la cineasta por el objeto de estudio de la etnografía, y hasta por la etnografía en sí, si no se tratara de una disciplina tan cerrada, tan poco interdisciplinaria. De hecho, Deren modifica su idea inicial. La razón para abandonar la premisa original radica en la imposibilidad de considerar la danza independientemente de la mitología Vudú. La filmación muta a un estilo totalmente diferente y se concentra en detalles etnográficos; a pesar de lo cual, el modo de filmar no deja de ser artístico, tal vez “legitimizada” por Bateson en el uso artístico de la cámara con fines etnográficos.

¿Por qué insiste Deren en la filmación artística? Ya en sus teorizaciones sobre cine, la artista aborda con intensidad la problemática de retratar fielmente la realidad y de la búsqueda de objetividad. Ella sostiene que, consciente de la distorsión propia del cine, es necesario que su uso

sea artístico y creativo. A pesar de la sensación de realidad que proyecta el medio, toda filmación es ya de por sí una manipulación, una ficción clonada (de la realidad) que constituye la estructura orgánica del séptimo arte. Esta ilusión representa una pseudo-realidad que debe hacerse evidente. Por ello, para retratar esta fielmente realidad, es necesario hacer uso de los artilugios con los que sólo el cine cuenta. De este razonamiento se alinea con el “verdadero” “filmic film” que Deren articula, a diferencia del filme objetivo que propone la etnografía, éste estilo de película implica la manipulación mediante diferentes técnicas cinematográficas como: tomas de profundidad, el uso de lentes microscópicos, el ‘fast forward’, la cámara lenta, el uso de la reversa, la manipulación del sonido y la exploración del negativo.

La recopilación

*“When the anthropologist arrives, the gods
depart”*

Maya Deren, *Divine Horsemen: The Living Gods
of Haiti*

El cuestionamiento de la autoridad del etnógrafo que Deren formula a mediados del siglo XX se aproxima a las críticas que a fines de la década de 1980 hace James Clifford en *The Predicament of Culture*. El autor toma ideas de Michel Foucault, Edward Said y Paulin Hountondji para aseverar lo que Maya Deren ha articulado décadas antes. Clifford recuerda que Said y Hountondji dudan que “alien human groups can be represented without proposing systematic, sharply new methods or epistemologies” y que Foucault sostiene que “The notion of theory as a toolkit means [...] the theory to be constructed is not a system but an instrument, a logic of the specificity of power relations and the struggles around them” (Clifford 23). Por su parte, Maya Deren escribe en su libro publicado en 1952 “ I have come to believe that if history

were recorded by vanquished rather than the victors, it would illuminate the real, rather than the theoretical, means to power; for it is the defeated who know best which of the opposing tactics were irresistible” (Deren 6).

En adelante se aborda el cuestionamiento de la autoridad del recopilador (etnógrafo) y el desarrollo de la recopilación en sí que, como lo articula José Lezama Lima, es un proceso “muy mal estudiado todavía y de enorme significación” (Lezama 67). La recopilación no es un acto de archivo sino una construcción activa, una asimilación de las recopilaciones. Esta asimilación, en palabras de Levinson,⁴ “now stand in for the text’s ‘original’ ” (75). Lezama Lima, en su rol de pensador Universal pone en tela de juicio a los recopiladores; tal es el caso, por ejemplo, cuando se refiere a los recopiladores jesuitas en torno al episodio del Popol Vuh. Lezama Lima asevera que “nos recorre la sospecha de que el tono de falta y espera que salta en cada uno de sus versículos, está logrado para alcanzar su complementario en la arribada de los nuevos dioses” (67), estos dichos, tal como lo afirma la nota a pie de página, no hacen más que sostener la sospecha sobre la fidelidad de la traducción. Asimismo, Lezama Lima detalla el modo como los escribas modifican las fabulas, específicamente insiste en “la gran astucia de los escribas jesuitas del siglo XVIII” al modificar la historia de acuerdo a las fábulas más convenientes. En apoyo a esta idea el escritor latinoamericano expresa que “convenía que no quedase ningún sobreviviente, y esta extraña polifemaida no había ni la posibilidad dionisiaca de Ulises, asegurándose no tan sólo la muerte del monstruo sino la del héroe astuto” (Lezama Lima 69). Estas teorizaciones dejan lugar a la duda respecto de la fidelidad de las traducciones literales, como las que favorece la antropología, y en cambio incentiva las asimilaciones del tipo rizomórfico para la articulación de ‘contextos’. De hecho, de acuerdo a Lezama Lima según el análisis de Levison, la fidelidad del “mito” no aparece a partir de un modo especial de

recopilación sino que emerge en “translations, intersections, numerous crossovers, and dissapearences” (75).

La subjetiva participación de “la Maya Deren artista” es esencial para la mirada del “ser negro” que este trabajo indaga. Puntualmente en *Divine Horsemen*, su participación detrás de cámara no representa una mera técnica de filmación sino que da cuenta de un estilo diferente de observación y documentación que tiene lugar por las características personales de Deren. Ella es una artista, mujer, y vanguardista; por ello, el proyecto es concebido desde otra mirada, la mirada del “otro”, o de “la otra”.

El carácter especial de Deren inicialmente le permite lograr lo que pocos han podido anteriormente ya que participar y documentar una ceremonia vudú de esa índole no resulta habitual por entonces, inclusive, por momentos las mismas ceremonias se encuentran prohibidas, tal como recuerda George Lamming.⁵ En este sentido Sullivan esgrime que en los años '40 y '50, generalmente, no está permitida la filmación de los rituales. Y si es posible, como son habituales los sacrificios de animales, que a su vez están prohibidos, se desalienta todo tipo de fotografía.

Deren también posee, según Adams Sitney, una aptitud única de crear e inspirar “trance films” ya desde sus películas anteriores. A estos efectos, el teórico de cine afirma “she encounters objects and sights as if they were capable of reveling erotic mystery of the self” (11).

La ‘recopilación’ del mito o el rito es justamente posible debido a la subjetividad que tanto cuestiona la etnografía. Específicamente, que el ‘recopilador’ sea una artista Avant Garde es lo que favorece la mirada diferente. Para Deren, estos rituales ‘primitivos’ difieren de los contemporáneos solamente en su intensidad y esgrime que la experiencia de la posesión en Haití

no es ni desconocida ni extraña a la psicología y la fisiología del ser humano culturas más ‘modernas’ sino que es un tipo más de éxtasis.

El surrealismo

Si bien la apertura recién mencionada se relaciona a una cualidad particular de Deren, la misma también puede asociarse a la línea de pensamiento vanguardista y, específicamente, el surrealismo. Al recordar las palabras de Breton presentes en el *Manifiesto of Surrealism* (1924) que plantean lo siguiente: "I believe in the future resolution of these two states, dream and reality, which are seemingly so contradictory, into a kind of absolute reality, a *surreality*, if one may so speak" es claro que tales consideraciones son aplicables a otros tipos de inconsciente, como el trance. En síntesis, lo que esta visión permite es la coexistencia de la realidad y la para-realidad, que bien puede tomar la forma de sueño, de ritual, de actuación, de ilusión.

A la vez, tal como se expresa anteriormente, el surrealismo comparte con la etnografía el interés por el “otro”, un nuevo objeto crucial de estudio. Al poner la mirada en lo exótico, la “otredad” y la periferia, también se permite el primitivismo y lo irracional. Por este momento, el vínculo entre Surrealismo y etnografía se institucionaliza, con lo que ambos comparten los espacios físicos (museos) y tienen profesionales en común. De la mano de Georges Bataille aparece la publicación *Documents* que corporiza este espíritu ‘mixto’. Esta revista calificada por Clifford como “subversive, nearly anarchic documentary attitude” constituye “an epistemological horizon for twentieth century cultural students” (134). Sin embargo, su existencia no supera el año de vida. Catherine Russell recuerda que “one of the journal’s main objectives was the promotion of an anti-aesthetic mode of representation” .

De las películas de Deren, *Divine Horsemen*, es la que más se acerca a este carácter mixto aproximándose al planteo surrealista de *Las Hurdes: tierra sin pan* (1932), la película

etnográfica de Luis Buñuel. Elisabeth Lyon fundamenta el sentido estético como artefacto surrealista de esta película al expresar:

The images themselves taken from “objective” reality, prove themselves capable of matching Buñuel’s most violently surreal images –the bees swarming over the donkey, the men tearing off the heads off the cocks during the wedding celebration. The horror of the shots of sock people, dead children, churches, cretins is underscore by travelogue-ish narrative-dry, factual, at times contemptuous. (Lyon 47-48)

Deren coincide en el uso estético de Buñuel, sin embargo el rol es diferente. En lugar de una denuncia, ella plantea la generación de un espacio híbrido en el que la femineidad se fusiona con el “ser negro”.

Intersubjetividades: el “otro” por “la otra”

“At the moment I became freshly aware of the situation to which I had grown inured and oblivious: that in modern industrial culture the artists constitute, in fact, an ‘ethnic group’, subject to the full “native” treatment. We too are exhibited as tourist curiosities on Monday, extolled as culture on Tuesday, denounced as immoral and unsanitary on Wednesday, reinstated for scientific study on Thursday, feasted for some obscurely stylish reason on Friday, forgotten Saturday, revisited as picturesque Sunday”

Maya Deren, Divine Horsemen The Living Gods of Haiti

A partir de la cita anterior proveniente del texto *Divine Horsemen*, Maya Deren deja en evidencia una serie de presunciones. En primera instancia, sus dichos favorecen una

homologación entre el artista y el “otro”, al hacer esto, rompe con la dualidad observador y observado, con el vínculo sujeto-objeto tan propio de la observación etnográfica y de la cosmovisión colonialista. En segunda instancia, denomina al artista como un grupo étnico, al hacer esto desarticula la categorización por etnias apropiándose del objeto de estudio de la etnografía. Es posible que Deren esté proponiendo una subjetividad y una intersubjetividad hibridada en la que quien observa y quien es observado se tornan indiferenciables. De este modo, el ser artista Avant-Garde, su feminidad y el “ser negro” de su objeto observado, se fusionan, en ese magma de “Otridad” que describe Bhabha, como la contracara del “hombre blanco”, “el observador/recopilador por eminencia”.

La femineidad

Dentro de los proyectos fílmicos de Deren, el “ser negro” se encuentra presente en más de una película. Según Sullivan, esta negritud se vincula a la esencia del ser humano. La intelectual lo expresa de este modo: “Blackness (negative film) was used by Deren as a metaphor for the process in which the individual tries to find his or her divinity, a principle within vodoun. *Ensemble for Somnambulists* illustrates how the ‘blackness of night erases the horizontal plane of the earth’s surface’ where sleepwalkers begin the journey” (211). Al presentar una profundidad (descend into the deep) que permite re-emergir a la superficie Deren remite a las ideas sueño, deseo e inconsciente; todas presentes en el surrealismo de André Breton. La asociación del “ser negro” con la esencia humana desarrollada por Sullivan es el fundamento crucial en el pensamiento de Deren. A lo largo de sus películas *Ritual in Transfigured Time*, *Ensamble for Somnambulists* y *The Very Eye of Night*, tal como se menciona anteriormente, la cineasta hace la inmersión en el “ser negro” de un modo figurativo, a través de la manipulación de la cámara, mediante el uso del negativo que implican momentos de clarividencia ante los

cuestionamientos existencialistas; por ejemplo, la escena en negativo de *Ritual in Transfigured Time* representa el acceso a lo más profundo de la psique de la protagonista, tal como describe Mark Franko:

Christiani (Deren's alter ego) wanders through an alienating party inhabited by White men and women engaged in a crystallized and superficial social choreography [...]. Images of Deren and Christini merge through quick intercutting as black and white reverse their valence underwater in a transfiguration of woman as self sufficient psychic subject. (141)

A la vez, aún de acuerdo al razonamiento de Franko, Deren aprovecha este espacio para hacer redefiniciones de género. Tal como lo expone el autor, el hombre blanco es muscular y sólido, mientras que el dueto de mujeres representa la espiritualidad, el inconsciente. La mujer es sujeto de transformación mientras que el hombre es, en el mejor caso, un catalizador, y, en el peor, un obstáculo. En *A Study for Choreography for Camera*, del mismo año, el bailarín Talley Beatty disfruta de la misma fluidez de las mujeres de la película antedicha. Tal vez, corporiza él mismo el “ser negro”, ya que es un afro-americano.

En cuanto al texto *Divine Horsemen*, Deren da cuenta de la hibridez de género, por ejemplo, al detallar al dios Ghede “the master of the abyss in which the sun descends” (102). Ghede es surrealista por excelencia, “he is both tattered and beautiful. He confounds sex with sex, dressing women as men and men as women. He is both sensual and insensate” (p.111). Más adelante, detalla la ceremonia de curación de un niño que finaliza con un baño de semen. Esto es insólito ya que Ghede está montando (en la posesión) un cuerpo femenino. Asimismo Deren fortalece la homologación entre (ella) el artista y (el “ser negro”) el “otro” a través del texto. Esto se da por medio de su incorporación a las ceremonias. A lo largo del Capítulo VII denominado *The White*

Darkness, la cineasta describe sus sensaciones y acciones, sus roles y su presencia "I hear then, the first beats of salute to Ogun. Now I must return, for this is the guardian of the hounfor and I cannot offend the house by being absent at his salutation" (Deren 254).

En cuanto a las manipulaciones artísticas de la película *Divine Horsemen* la edición incorpora cánticos, presenta cuerpos fraccionados, utiliza blancos saturados y explora los primeros planos. La cámara se mueve con soltura, como si de algún modo todo respondiera al pensamiento de Deren quien, al argüir en favor de la cámara en mano, sostiene que no hay trípode que asuma mejor el cuerpo humano que el cuerpo humano mismo. Tal como recuerda Lois Wilcken en el metraje de película original abunda la cámara lenta. La experta en etnografía y danza afirma al respecto:

Although we cannot be sure, it would seem that the technique appealed to the filmmaker for its capacity to explore two central concerns simultaneously: by speeding up the camera, she was able to capture more detail in the dance forms that so absorbed her; by slowing down the images, she ex-pressed her personal experience of possession. (316)

Y, parafraseando las palabras de Deren Wilcken continua" (I)had slipped down a notch into a slow-motion, so that my mind had time, now, to wander, to observe at leisure, what a splendid thing it was, indeed, to hear the drums . . ." (316).

Por otro lado, la película *The Very Eye of Night* representa una íntegra inmersión en la oscuridad conceptual ya que está filmada íntegramente en negativo, sin embargo, *Divine Horsemen* es su mayor trabajo relacionado al tema de la negritud y el primitivismo. Este proyecto inconcluso de la cineasta nace de las filmaciones que lleva a cabo durante sus cuatro viajes a Haití desde 1947 a 1952. De esta experiencia se elaboran tres artefactos: *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, texto publicado en 1952; *Divine Horsemen: The Living*

Gods of Haiti, edición de Teiji Ito de 1977 del material fílmico inédito de Deren y *Divine*

Horsemen: Voodoo Gods of Haiti, la compilación finalizada en 1980 por Ito de las grabaciones de Deren durante sus viajes a Haití.

Deren y el primitivismo en América Latina

“as an ideology, primitivism is a construction of the Western modernism, arising in conjunction with an industrialized society that begun to see it as a loss of innocence. Primitivism denotes a highly conflicted desire to retain a sense of the premodern without losing faith in the principles of ‘civilization’”

Catherine Russell, *Experimental ethnography : the work of film in the age of video*

Si bien es verdad que, tal como lo formula Erik Camayd-Freixas, el reflejo del primitivismo del siglo XX se inspira en la revolución que suscitó la pintura de Pablo Picasso *Demoiselles D'Avignon*, no hay dudas de que Latinoamérica no le debe esta tradición exclusivamente a Europa. Por el contrario, el primitivismo es característico del Nuevo Mundo y toma la forma de contra-mirada, de “returning gaze of the colonized, a reappropriation of identity that lays claim to the rhizomorphus continuity of multiple cultural origins” (Camayd-Freixas X). Con su mirada femenina y vanguardista, Deren logra ver este primitivismo criollo esencial y humano que articula la riqueza y la abundancia latinoamericana, y que se hace evidente en los textos de Andres Bello “Agricultura de las Zona Tórrida” y “Alocución a la Poesía”. En *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film* de 1946, al escribir sobre primitivismo, Deren asegura: “but as general usage, as a category title for exhibits, reveals a comparative ideal based on the superficial

similarity between the *skilled simplicity* of artists whose culture was limited in information and crude in equipment, and the *crude simplifications* of artists whose culture is rich in information and refined in its equipment” (en Mayne 83), de este modo, la artista se distancia de las apropiaciones colonialistas y critica a quienes adoptan el primitivismo como una categoría estrictamente de lo exótico. El rito primitivo, propio del “ser negro” que delata Deren en *Divine Horsemen* logra la comunión entre observador y observado, entre la realidad (consciencia) y el sueño (inconsciencia), entre lo masculino y lo femenino y entre la ciencia y la magia.

Conclusión

“She (Deren) noted that the reels of film remained unedited ‘in a fireproof box in the closet’”

Barbara Browning, *Infectious Rhythm*

Este trabajo considera que Deren sin dudas aporta una mirada distinta del “otro”. Esta mirada es dialógica, es un “returning gaze” al mejor estilo latinoamericano. En esta mirada de Deren el “ser negro” se mixtura con la feminidad de un modo tan único como la tierra misma que lo origina. Sin embargo, la artista no puede convencerse de la fuerza de su visión y, a pesar de que originalmente sostenga que “her position as an artist allowed her to perceive certain aspects of the religion which were not apparent to methodologically trained anthropologists” (Browning102) Deren no llega a apreciar la validez de la propia mirada. Su incapacidad de editar los rollos, en cierta forma, es la confirmación de que la síntesis del trabajo etnográfico de Haití no reside ni en la poiesis artístico-documentalista, ni en la edición final de la película sino en reconocer la propia incapacidad del medio cinematográfico para traducir (en el sentido de ‘portray’) íntegramente a ese “otro” que tanto la fascina. A Deren también la frustra el no lograr

que su investigación sea tenida en cuenta por la academia. Ella se culpa por esto y hace extensiva la falencia del medio cinematográfico al sistema de recopilación en general, a su método artístico para abordar al objeto de estudio. Al escribir el texto *Divine Horsemen*, sin dudas Deren intenta establecer un puente para acceder al “otro” mediante un medio aceptado por antropología. En determinadas instancias, inclusive, ella pide disculpas; por ejemplo, cuando manifiesta: “it would seem proper to elaborate upon what was unorthodox in my approach in my approach to this subject, so that the reader may, if he wishes, proceed with appropriate reservations”(Deren 7) ; o “ I had no other preparation or motivation, no anthropological background (and anticipation) form other cultures, no systematized approach to an established methodology for collecting data, no plan of questions to ask, which might have created a self-consciousness and distorted the normal distribution of emphasis” (Deren 7).

Lamentablemente, con su temprana muerte la artista no llega a ser parte de la evolución de la antropología. Tal como lo detalla Clifford, la disciplina a finales del siglo XX se convierte en una actividad híbrida y un collage moderno, más que un método científico que garantiza la verdad. De este modo, un nuevo espacio se genera para aquellos personajes interdisciplinarios, como es el caso de Maya Deren, que aportan nuevas miradas a la indagación etnográfica. A partir finales de la década de 1970 estos artistas se aseguran un indudable sitio en el panteón del conocimiento de la disciplina; por ello, muchos de los textos de Deren vuelven a publicarse en las editoriales universitarias más prestigiosas, como por ejemplo, el MIT publica el intercambio epistolar entre Deren y Bateson y un diario íntimo de la artista. No en vano, Teiji Ito comienza a trabajar en 1977 en la edición del material fílmico inédito de *Divine Horsemen*, así como de las grabaciones que terminan de editarse a principios de la década de 1980. La mayoría de su producción hoy tiene distribución comercial, con excepción de las nueve horas de filmación de

los rollos originales de *Divine Horsemen* que forman parte de la colección de Anthology Film Archives y están a la espera de nuevas exploraciones.

Notas

¹ Negritud en tanto sinónimo de “ser negro”. No como el movimiento cultural que toma el nombre francés de “negritude”.

² Las siete categorías desarrolladas por Crawford delimitan los contenidos etnográficos son: ‘footage’ etnográfico de material inédito/Película de investigación editada con un propósito especial/Documental etnográfico para una audiencia mixta (especializada y no especializada)/ Televisión etnográfica/ Películas educativas sobre temas etnográficos/ Películas periodísticas sobre temas etnográficos/ Ficción de temas etnográficos.

³ Mead no sólo lo propone, sino que debe insistir por obtener la autorización para filmar como parte de la investigación etnográfica.

⁴ Estos conceptos el análisis del Popol Vuh de Lezama Lima.

⁵ George Lamming recuerda las prohibiciones de las ceremonias vudú de este modo “this particular ceremony had been ‘allowed’. But there are times when the Law decrees that there should be no Vodum rites” (Lamming 10).

Obras citadas

- Bhabha, Homi. *Interrogating Identity. Franz Fanon and the Postcolonial Prerogative In The Location of Culture*. Routledge, London 1994.
- Browning, Barbara. *Infectious Rhythm: Metaphors of Contagion and the Spread of African Culture*. Routledge. New York, 1998.
- Burger, Peter. *Theory of the avant-garde*. Trad. Michael Shaw. University of Minnesota. 1984
- Clifford, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press. 1988
- Deren, Maya. *Divine Horsemen*, Thames and Hudson. Londres 1953
- Figueroa, Victor. *The Kingdom of the Black Jacobins: C.L.R James and Alejo Carpentier on The Haitian Revolution*. Afro-Hispanic Review. Volumen 25, Number 2. Fall 2006.
- Franko, Mark. *Aesthetics Agencies in Flux*. In *Maya Deren and the American Avant-Garde*. Ed. Bill Nichols. University of California Press, 2001.
- Hastrup, Katherine. *Antropological visions*. in *Film as Ethnography*, Peter I. David Crawford and Turton (Eds.). Manchester University Press. 1992
- Lamming George. *The Pleasures of Exile*. Ann Harbor, MI. University of Michigan, 1992.
- Levinson, Brett. *Secondary Moderns: Mimesis, history and revolution in Lezama Lima's "American Expression"*. Lewisburg: Bucknell UP, 1996.
- Lezama Lima, José. *La Expresión Americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Loizos, Peter. *Film in Antrhopology in Film as Ethnography*, Peter I. David Crawford and Turton (Eds.). Manchester University Press. 1992
- Lyon, Elisabeth. *Luis Bunuel: The Process of Dissociation in Three Films*. Society for Cinema & Media Studies. *Cinema Journal*, Vol. 13, No. 1 (Autumn, 1973). University of Texas Press
- Hispanet Journal 2 (December 2009)

Mayne, Judith. *The woman at the keyhole: feminist and women's cinema*. Indiana University Press. Blomington and Indianapolis, 1990.

Mayne, Judith. *Women in Avant Garde in Experimental Cinema: the Film Reader* by Wheeler Winston Dixon and Gwendolyn Audrey Foster eds., Routledge, 2002.

Sitney, P. Adams. *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-1978* Oxford Press. 1979

Soussloff, Catherine M. and Franko, Mark. *Visual and Performance Studies: A New History of Interdisciplinarity*. Social Text 20.4 (2002) 29-46. Duke University Press, 2002.

Sullivan, Moira. *Deren's ethnographic Representation of Haiti in Maya Deren and the American Avant Grade*. Ed. Bill Nichols. 207-234. University California Press, 2001.

Wilcken, Lois E. Review. *The reviewed works of Maya Deren. Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti by Maya Deren; Divine Horsemen by Maya Deren ; Teiji Ito ; Cheryl Ito and Divine Horsemen: The Voodoo Gods of Haiti by Maya Deren ; Teiji Ito ; Cheryl Ito*. Ethnomusicology, Vol. 30, No. 2 (Spring - Summer, 1986), pp. 313-318. University of Illinois Press.