

caiana

María Clara Bernal
UniAndes, Colombia

Maya Deren: cámara y ritual

Maya Deren: cámara y ritual

María Clara Bernal
(UniAndes, Colombia)

Maya Deren (**Fig. 1**) desembarcó por primera vez en Puerto Príncipe, Haití, en septiembre de 1947 cargada con tres cámaras de video de 16 mm, rollos de película para filmar y uno de los aparatos más avanzados para la grabación de sonido en cable que había en el momento. De alguna manera este viaje era la culminación de uno de los intereses que la habían acompañado a lo largo de su carrera; llevaba casi dos décadas anticipando este día. Sin embargo, nada la prepararía para los retos que encontró como cineasta, artista e incluso a nivel personal durante los siguientes ocho meses de su estadía en la isla caribeña.¹

Deren había nacido en Kiev en 1917 y había emigrado con su familia a Nueva York en 1922 escapando del programa antisemita en Ucrania. En esa ciudad se convertiría en una reconocida cineasta de vanguardia, así como en una celebrada coreógrafa y escritora. Entre sus múltiples intereses estaba la etnografía: fue gracias a una propuesta relacionada con este campo que la Fundación Guggenheim le otorgó la beca que le permitió viajar a Haití en donde pudo terminar su película *Meditations on violence* (1948) e investigar sobre las prácticas

vudú para un ambicioso proyecto que, según ella, transformaría la manera hacer y ver el cine.

Para llegar a Haití, Deren se postuló a la beca bajo la modalidad *creative work in the field of motion pictures* ideada por la Fundación en 1946 para incentivar desarrollos en cine experimental. En el formulario de postulación a la beca Deren describió su proyecto de la siguiente manera:

Hacer una película experimental (cuya longitud estará sujeta a las condiciones materiales) en la que intentaré desarrollar una forma cinematográfica que se origine en las potencialidades creativas de la cámara misma y que sea libre de la influencia de otros lenguajes artísticos como la literatura, el teatro y las artes plásticas y pictóricas.²

Su propósito primero, aquel de desarrollar una nueva forma cinematográfica que se originara en las potencialidades creativas de la cámara misma, fue lo que la llevó al límite de sus capacidades creativas y a tratar de cuestionar todos los días lo que sus ojos veían y la manera como debía registrar e interpretar las realidades a las que se enfrentaba.



Fig. 1. Maya Deren en Haití, fotografía, c.1947. Archivo Deren, Howard Gotlieb Archival Research Center, Boston.

Consideremos un momento cuáles fueron las condiciones que llevaron a esta inmigrante rusa, con educación en Suiza y que hacía cine experimental en Nueva York, a mirar con especial interés a Haití. Esta propuesta era en realidad el punto máximo de maduración de un proceso que tuvo su origen en la temprana carrera de Deren como asistente de la bailarina y coreógrafa afroamericana Katherine Dunham, y más tarde en su relación con la antropóloga cultural norteamericana Margaret Mead a través del proyecto sobre el ritual en Bali.³ Este proyecto en particular tendría gran impacto en Deren a finales de la década de los treinta por la innovación que Mead y su colega Gregory Bateson habían introducido en el uso de la fotografía y el cine para fines etnográficos.

De hecho, su plan original al ir a Haití era producir una película en la que la danza ritual haitiana, vista desde el aspecto de la forma del movimiento, se combinaría utilizando los principios del montaje con varios elementos no haitianos.⁴

Para producir esta película, Deren tenía en mente utilizar la metodología de la antropología visual introducida por Mead y Bateson. En esta propuesta de estudio etnográfico el trabajo de campo vivencial y no de observación era la base para conseguir resultados: por esta razón vivieron en Bali dos años. Bateson hacía el registro fotográfico y filmico mientras Mead producía registros verbales que grababa en cintas de audio. La aproximación de Bateson y Mead le proporcionó a Deren herramientas para intentar salir del patrón de observación etnográfica al que habían estado supeditados los artistas que intentaban trabajar en lugares ajenos a su lógica. Al escribir sobre su proyecto, Mead y Bateson expresaban tener conciencia del peso que tenía la subjetividad occidental sobre este tipo de empresa:

Intentamos filmar lo que sucedía de manera normal y espontánea, en lugar de decidir sobre unas normas y después hacer que los balineses actuaran bajo la luz apropiada. Tratamos las cámaras en el trabajo de campo como instrumentos para generar registros, no como instrumentos para ilustrar nuestras tesis.⁵

Al finalizar su estadía en Bali, Bateson organizó una exposición en el Museo de Arte Moderno de

Nueva York con el material recolectado en su investigación, mientras Mead se dedicó a editar películas cortas con el material filmico recolectado; a través de estas dos instancias Maya Deren entró en contacto y encontró una afinidad con la aproximación de los dos antropólogos. Sin embargo, también vio de primera mano lo controversial e incluso cuestionable que resultaba esa aproximación documental pues siempre estaba la subjetividad de la mirada occidental de por medio.⁶

Como inmigrante, Deren siempre supo lo que era ser extranjera, de hecho, siempre lo fue. En Nueva York, y como indicio de su proceso personal de metamorfosis y búsqueda de pertenencia, cambió su nombre original de Eleonora al de Maya pues, en la filosofía hindú que conocía bien, esta palabra significa 'ilusión'. Esta condición fue tal vez uno de los aspectos determinantes para el desarrollo de su carrera profesional, ya que en las formas de narración cinemática encontró un método para procesar y hacer propia toda esa información que con frecuencia se presentaba tan ajena.

Es tal vez por este motivo que desde muy temprano en su carrera Deren se vio atraída por la noción del ritual y la magia en la vida cotidiana, pues estos aspectos la ayudaban a relacionarse con una ciudad en la que creció como profesional, pero que nunca fue suya. Deren creía firmemente que el cine debía proporcionar al espectador una experiencia que le cambiara su percepción de espacio y tiempo. Para lograr esto combinó sus conocimientos sobre danza, prácticas espirituales no occidentales y psicología en una serie de películas experimentales en las que usó la edición, la exposición múltiple, la superimposición de espacios y la cámara lenta, entre otros mecanismos cinematográficos, según ella para crear otros estados de conciencia sobre el tiempo y el espacio.⁷

Su trabajo sobre el ritual empezó a mediados de la década de 1940 con tres películas cortas experimentales: *A Study in Choreography for the Camera*, *Ritual in Transfigured Time* y *Meditation on Violence*.⁸

Con *A Study in Choreography for the Camera* (1945), en la que participa el bailarín Talley Beatty, Deren empieza a anunciar una aproximación que entreteje la coreografía con

las lógicas del mundo natural. En esta película experimental, de poco más de tres minutos, la cámara sigue a Beatty bailando en un bosque desde donde se teletransporta misteriosamente a una casa –que parece simbolizar la civilización–, solo para regresar unos minutos más tarde a la naturaleza en donde permanece hasta el final. En este caso ya se anuncia el interés por permanecer, o regresar si se quiere, a un estado natural que no está aislado de una corriente general de fascinación entre los artistas de vanguardia con lo que fue denominado como lo “primitivo”. En una carta dirigida al coleccionista de cine James Card, Deren habla de cómo en este caso el movimiento del bailarín crea una geografía inexistente en donde, con solo un movimiento de sus pies, el actor hace vecinos lugares que eran en principio muy distantes. Ella describió este experimento visual como un esfuerzo por aislar y celebrar el poder del movimiento con una propuesta de trascendencia a través del ritual.⁹ Para lograr esto Deren introdujo a la cámara como protagonista en iguales condiciones que el actor principal.

En *Ritual in Transfigured Time* (1946) Deren propone que toda forma ha de ser ritual, estableciendo puentes entre el ritual privado como es el de cardar la lana, y uno público como el saludar en una fiesta. Con esta película la cineasta explora el miedo al rechazo y la libertad que una persona experimenta al abandonarse a las lógicas del ritual. En términos cinematográficos empieza una exploración de elementos como la circularidad y la repetición que aparecerá de nuevo en sus filmaciones en Haití como mecanismos importantes para dar cuenta de la estructura de un ritual.

En últimas, el impulso hacia la exploración de las implicaciones contemporáneas del ritual alcanzó su madurez en las búsquedas que inició, de la mano de su esposo Teji Ito, en torno al movimiento ritual oriental vinculado a las prácticas marciales del *wu-tang shaolin* y que la condujeron a realizar en 1948 la película *Meditation on Violence*. En ella explora el tema de la continuidad entre realidades aparentemente contradictorias como son la violencia y la belleza; para Deren este ejercicio audiovisual representaba un intento por mostrar su proceso de metamorfosis continua, de transformación de un estado límite de violencia a un estado de belleza apacible y de

vuelta, como si formaran parte de un ciclo natural. Aparece también acá una característica recurrente en la obra de Deren, la reflexión sobre lo inacabado. En sus notas sobre este proyecto Deren escribe: “en concordancia con el principio de positivo-negativo de Confucio, los movimientos se cierran y se abren, más aún, se vuelcan sobre si mismos y nunca se completan [...] el principio esencial acá es el balance en constante flujo”.¹⁰ El interés de Deren en Haití venía de sus estudios sobre el ritual, sin embargo, existían otros factores que la llevarían a insistir específicamente en ese país. Primero su relación laboral con la bailarina, coreógrafa y activista Katherine Dunham (1909-2006). Dunham se dio a conocer en Europa y América Latina en las décadas de los cuarenta y cincuenta por su compañía de danza. Mucho antes de ser reconocida, Dunham había empezado una larga y difícil campaña para darles visibilidad a las manifestaciones culturales de las comunidades afrodescendientes en América. Hizo estudios de antropología con énfasis en la diáspora africana bajo el tutelaje de Malinowski. En 1935 recibió becas de las fundaciones Rosenwald y Guggenheim para hacer investigación etnográfica en el Caribe, vivió en Jamaica y visitó Martinica y Trinidad y Tobago para investigar sobre Shangó. En 1936 llegó a Haití en donde se quedó por varios meses para observar la danza manifiesta en el vudú; años más tarde se ordenaría como *mambó* del vudú.¹¹

Con el material recolectado escribió su tesis titulada *Las danzas de Haití: un estudio de su aspecto material, organización, forma y función* con la que obtuvo su título en la Universidad de Chicago al final de los años treinta. En este punto decidió abandonar la academia y dedicarse a la coreografía en Broadway y Hollywood. La investigación que realizó en el Caribe le sirvió para formular sus proyectos de coreografía como es el caso de la obra *L'Ag' Ya* (1938) en la que fusionaba la danza-pelea de Martinica con el ballet norteamericano; por esta razón, se le considera pionera de la etnocoreografía.

Deren conoció a Dunham a finales de la década del treinta y se convirtió en su asistente personal. Como se hará evidente más adelante en este artículo, la coreógrafa ejerció una fuerte influencia sobre la cineasta, no solo en la fascinación por las culturas africanas y su

desarrollo en la cultura afroamericana, sino también en el interés sobre la coreografía y el ritual. Deren editó la tesis de Dunham en 1939 y se inspiró en esta para escribir varios artículos sobre posesiones religiosas en la danza, los cuales publicó durante la década del cuarenta.

El segundo factor que impulsó su interés por Haití fue la búsqueda de la magia en la vida cotidiana. Este gran interés la acercó en algunos aspectos a los surrealistas, quienes por esta época habían llegado a Nueva York, gracias al apoyo de Peggy Guggenheim, huyendo de la persecución del régimen Nazi en el cual habían sido clasificados como artistas degenerados.

Bajo esta influencia Maya Deren produjo, junto con el cineasta checo Alexander Hammid, su película más conocida *Meshes in the Afternoon* (1943) y colaboró con Marcel Duchamp en la película inacabada *The Witch's Cradle* (1943). Ese año trajo profundas transformaciones para Deren, pues fue entonces cuando se apartó de la danza para dedicarse de lleno al cine y cambió su nombre de Eleanora a Maya. Por último, produjo el corto experimental *At Land* (1944) que cuenta con un tinte altamente psicológico. En él, Deren refuerza su trabajo de yuxtaposición de espacios anacrónicos e introduce una crítica a los rituales sociales, mezclando escenas de ella transitando por un espacio natural y su irrupción en una cena formal.

Estos ensayos filmicos durante la década de los cuarenta le permitieron explorar y reproducir aquello que ella consideraba que fluía de manera paralela a nuestra existencia, como si fuera un sueño. A través de mecanismos como el cambio de ritmos (cámara lenta) o encuadres no convencionales, Deren parecía poner una lupa sobre la realidad cotidiana para acercarnos a lo más profundo de la civilización occidental, que para ella estaba representado en el ritual.

De hecho, fue el poeta surrealista André Breton quien le sugirió ir a Haití. Breton había estado en la isla en 1946 como parte de una controvertida misión diplomática francesa¹² y había observado de primera mano la importancia que tenía allí la noción de lo mágico. En ese lugar Breton había encontrado un ambiente fascinante pero impenetrable para él tanto a nivel espiritual como político. Al poeta le había sido vetada la entrada a observar los

rituales y su aspiración de ser iniciado en los misterios del vudú no pudo ser realizada. Breton consideraba que para Maya Deren, en su condición de mujer, con su personalidad avasalladora y por el hecho de no ser ciudadana francesa, el acceso a estos misterios sería más fácil. Según cuenta Maya Deren en sus grabaciones: “dado el interés que ella tenía en prácticas espirituales, ritual y violencia, Breton le sugirió visitar la isla y buscar que los Houngan¹³ del vudú la iniciaran en la práctica”.¹⁴ En su primer viaje Deren afirma haber conseguido dicha iniciación, lo cual le dio acceso a los rituales que hasta ese momento habían permanecido solo para los ojos de los iniciados y algunos privilegiados. Recordemos que estas prácticas empezaron a perder su carácter privado y a alimentar los deseos del turismo de lo exótico solo a principios de la década del cincuenta.

Pero Breton no era el único surrealista con intereses afines a los de Maya Deren. Pierre Mabilie, quien entonces se desempeñaba como agregado cultural en Haití, había organizado en 1945 una exposición del cubano Wifredo Lam en Puerto Príncipe y para el catálogo de dicha muestra escribió un texto titulado *La manigua* en donde hacía referencia a las prácticas vudú en Haití. Allí Mabilie escribió sobre el lienzo *La jungla* de Lam:

El inmenso valor del lienzo de Wifredo Lam llamado *La manigua* reside en que evoca un universo de esta especie en donde los árboles, las flores, los frutos y los espíritus cohabitan gracias a la danza. Yo, por mi parte, encuentro una oposición absoluta entre esta manigua en donde la vida estalla por todas partes, libre, peligrosa, surgiendo de la vegetación más exuberante, dispuesta a todas las mezclas, a todas las transmutaciones, a todas las posesiones, y esa otra jungla siniestra donde el *Führer*, plantado en un pedestal, espía a lo largo de las columnatas neo-helénicas de Berlín, la marcha de las cohortes mecanizadas dispuestas, después de haber destruido todo lo vivo que existía [...] ¹⁵

El fragmento del texto de Mabilie hace evidente la concepción de estas prácticas rituales como elementos liberadores de la opresión de la guerra, algo que también tocaba directamente a

nuestra cineasta en su condición de judía aun estando en Nueva York.

El tránsito de Deren en el barco desde Nueva York hasta Haití le fue dando pistas sobre lo que encontraría en la isla. En su diario consigna las impresiones, por ejemplo sobre el sonido del ritual en Cuba:

La primera vez que lo oí [se refiere a las grabaciones de un ritual], las voces mismas estaban tan increíblemente ritualizadas... eran poesía y canto, pero no lenguaje. La comunicación se daba completamente a través de una serie de sonidos. Uno aprende a entender por los tonos, uno no entiende para aprender por lógica.¹⁶

En la introducción a su libro *Divine Horsemen* (1953), Deren habla de lo sorprendida que estaba con su capacidad para entender el ritual. Dice que no esperaba que los que llama “rituales primitivos” tuvieran para ella tanto sentido sin la necesidad de recurrir a la etnografía o al esoterismo para entenderlos. Habla de cómo su interpretación de los rituales desde la vivencia misma incluso sorprendió a los locales quienes, según ella, creían que había sido iniciada en varios de los niveles de las prácticas del vudú.

Durante diferentes estancias en Haití entre 1947 y 1954 Deren fotografió, filmó y registró sus comentarios sobre los rituales vudú desde una perspectiva muy cercana. Todo esto fue consignado en el ya mencionado libro *Jinetes divinos: los dioses vivientes de Haití*, editado por Joseph Campbell en 1953. Allí describe su atracción por las ceremonias de posesión vudú, la transformación, la danza, el juego y el ritual pues estas le daban, según ella, la posibilidad al hombre de descentrar los pensamientos sobre el ser, el ego y la personalidad.

Pero el libro fue tan solo un medio de recoger información para su verdadero proyecto que era una película etnográfica que llevaría el mismo nombre del libro. Para realizar su largometraje sobre la danza ritual en Haití, Deren filmó 18.000 pies de película sobre los rituales vudú en los que se dedica al estudio de las prácticas, sobre todo en las ceremonias. La cineasta pretendía recolectar material en base a los conocimientos sobre etnografía adquiridos desde su interacción con Margaret Mead y de hecho estudió mucho para lograr su

aproximación. Sin embargo, Deren no era etnógrafa de formación, era cineasta y coreógrafa, y esto es evidente en la forma como muestra y reconstruye bien sea con palabras en sus memorias o con los efectos especiales de las tomas que dejó para el documental. Deren deja de lado la mirada científica y objetiva de la antropología para abandonarse a la fascinación por ese otro mundo revelado.¹⁷ Las cámaras lentas y las descripciones de los Vevé¹⁸ son evidentemente regidas por su ojo artístico. Incluso en algunos puntos sus aproximaciones se muestran contaminadas, si es posible decirlo así, por sus estudios en taoísmo.

Ritual secular: del ritual religioso al potencial poético del ritual

El 11 de octubre de 1947, después de un mes de estar en la isla, Deren consigna en su diario: “Hice un esfuerzo extraño para ir más allá del rechazo y moverme hacia el entendimiento cuando afirmé que para mí el ritual religioso era aceptable solo a nivel poético.”¹⁹ En efecto, uno de los aspectos que más le costó trabajo a Deren fue encontrar una feliz resolución del conflicto que ella veía entre la práctica religiosa embebida en el ritual y su aspecto performático. En sus cartas y diarios se encuentran recurrentemente reflexiones como la que tenemos acá, en las que la artista busca reafirmar su pensamiento pragmático alegando que ella no ve en los rituales un acto religioso o espiritual proveniente de las prácticas heredadas del África sino, más bien, un acto poético primigenio y común a toda la humanidad.

En su investigación de campo la artista se veía constantemente enfrentada a rituales de sanación y luchaba por sobrepasar el punto de creer o no en los poderes divinos para concentrarse más bien en los elementos plásticos de la escena. Finalmente entendería que esto resultaba imposible. Aislar los elementos rítmicos, performáticos y visuales de la creencia dejaría siempre un cascarón vacío. Al respecto afirmaba: “Se hizo evidente para mí que la danza haitiana no era en sí misma una modalidad de danza, sino parte de una forma más amplia, el ritual mitológico.”²⁰ Así, a pesar de haber llegado a la isla con la idea de trabajar un aspecto específico que debía aislar del resto de elementos que involucra el ritual Deren comprendió, a medida que se adentraba en su

investigación, que era imposible el estudio de cada elemento por separado.

El ritual le interesaba en tanto era para ella la expresión de culturas milenarias que habían logrado funcionar no a partir de la individualidad, como en el caso del artista occidental, sino como comunidades creativas en donde no había una diferenciación clara entre las prácticas estéticas y la espiritualidad de sus vidas cotidianas. Todo era parte de una existencia creativa. Un pensamiento que, como ya afirmamos, en parte venía de su cercanía a las propuestas del Surrealismo.

Para el momento en que llega a Haití, Deren era una cineasta experimental ampliamente reconocida y admirada en el medio. Su decisión de abandonar todo esto para migrar hacia una mirada más documental tuvo un alto costo. En su momento no se entendía que al asumir este reto Deren no buscaba abandonar lo experimental y se pensaba que la propuesta de la cineasta iba hacia lo documental. Sin embargo, Deren se proponía algo muy novedoso al intentar fundir los dos géneros en uno para proporcionar una visión ampliada del medio cinematográfico.

En el desarrollo del nuevo lenguaje cinemático, la cámara se volvió una prótesis de su cuerpo. No se trata de un ojo omnisciente sino de un cuerpo presente y activo en el ritual, se mueve dentro del espacio sagrado y el cambio a cámara lenta sumerge por ratos al espectador en el estado de trance del que estamos siendo testigos.

Del material que llevó a Nueva York, Deren logró publicar varios artículos aparte del libro *Jinetes divinos de Haití*. Dictó conferencias y publicó el disco *Voices of Haiti* producido por Elektra Records, el cual hasta hoy parece ser el producto más acertado de su búsqueda ya que le daba la posibilidad de liberarse de alguna manera de lo visual del ritual y concentrarse en los efectos de trance producidos por el sonido de los tambores.

Paradójicamente fue en los aspectos visuales, en los que Deren había logrado gran maestría con proyectos anteriores, donde la artista se vería menos preparada para transmitir la verdadera esencia de su experiencia. Intentó hacer fotografías que narraran las ceremonias, pero

pronto se encontró con las limitaciones del medio:

Había tenido la oportunidad de filmar ceremonias y danzas realizadas de día. Estaba segura que en los 5.400 pies de película de 16mm que había tomado, encontraría innumerables momentos que podrían ser el tipo de fotografías que pudieran dar cuenta la verdadera belleza del baile. Revisé la película con cuidado, una vez, dos veces, tres veces. Pero cuando intentaba detener el momento, aislarlo de su contexto, proyectaba una impresión que no era para nada lo que buscaban los haitianos... Se hizo evidente para mí que ciertos fundamentos generales que gobiernan el ritual debían ser establecidos antes de hacer afirmaciones específicas sobre la danza en Haití que tuvieran sentido.²¹

Uno creería entonces, por supuesto, que el medio que le proporcionaría a Deren los elementos necesarios para transmitir la verdadera sensación del ritual en todas sus dimensiones sería aquel en el que era ampliamente reconocida. No solo por la posibilidad de dar cuenta del movimiento y el sonido sino incluso por su capacidad de reproducir atmósferas. Sin embargo, Deren fue muy consciente de que el cine como se conocía, incluso en su carácter más experimental, era incapaz de transmitir la sensación colectiva a la que asistía cada vez que presenciaba o participaba en un ritual. Ella buscaba reinventar el medio basada en el supuesto de que, siendo el cine una experiencia colectiva para los espectadores, debería lograr transmitir el carácter colectivo del ritual a su audiencia involucrándola en lugar de convertirla en el ojo pasivo al que estaba acostumbrada la industria del cine. Pero ¿cómo sortear este predicamento? ¿Cómo involucrar al espectador? Es más, ¿cómo hacer para que se dejara de pensar como espectador y testigo y en su lugar se considerara actor y centro de la acción misma? Este fue el verdadero reto de Deren.

En su ensayo titulado *Anagrama de ideas sobre arte, forma y cine* publicado en 1946 por Alicat Bookshop Press en Nueva York, Deren escribe:

La forma ritual trata al ser humano no como la fuente de la acción dramática, sino como un elemento

despersonalizado en medio de un todo dramático. El objetivo de dicha despersonalización no es la deconstrucción del individuo, por el contrario, lo expande más allá de su dimensión personal. Se vuelve parte de un todo dinámico que dota a sus partes de un significado más grande.²²

Un fracaso exitoso

Desprenderse de la mirada etnográfica fue tal vez el segundo gran reto de Deren y fue también lo que finalmente la llevó a fracasar en la tarea que se había propuesto con la beca Guggenheim, esto es, crear una película sobre la danza ritual en Haití que fuera consecuente en todo sentido. A medida que pasaban los meses es posible ver en las cartas, diarios y grabaciones que la ansiedad se apoderaba de Deren. Usando fotografía, película y grabaciones de audio recolectó material como nunca nadie antes lo había hecho, y sin embargo no encuentra su hilo conductor, su trama, su orden.

Para septiembre de 1951, es decir 4 años después de iniciar su búsqueda, los rollos de registro cinematográfico que contenían más ceremonias que danzas permanecían guardados en su armario, las grabaciones de audio seguían en su estado original en los cables, las fotografías estaban guardadas en un cajón y los elaborados planes para el montaje de la película estaban archivados.

En sus diarios Deren afirma: “Cuando no pude hacer andar *Ritual*²³ de la manera adecuada y estaba en un estado de colapso, Sasha siempre decía ‘por qué no dejas esta escena compleja y unes tus buenas tomas en una película de danza como la *Coreografía*²⁴’ y yo siempre contestaba: sí, la *Coreografía* está bien pero tiene sólo una dimensión – la visual – y yo quería que esto tuviera más... y yo dije más tarde que con *Ritual* debía pasar de un sueño talentoso al verdadero arte de forma creativa y que acá debía hacer lo mismo. Y si es una nueva forma lo que se necesita, entonces uno debe crecer dentro de ella.”²⁵

No solamente no encontraba su trama o un orden, sino que no estaba segura de querer o poder encontrarlo. Para Deren la traducción de su material a una lógica occidental implicaba una traición: “Cómo puedo yo al mismo tiempo sentir genuina timidez y planear violar el

material al crear a partir de él. Si insistí que la etnografía era una explotación parasítica de la cultura, ¿cómo era mi estética menos parasítica que aquella?²⁶

A su regreso de Haití a Nueva York la cineasta aparece especialmente preocupada por lograr una interacción profunda entre el tema de las películas y la forma (género) en que se narra, si es que se puede pensar en la palabra narración para esta empresa de Deren. Para ella lo narrado influenciaba necesariamente la forma como se narra y de ahí nacía la necesidad de crear un nuevo género. Sin embargo, esta inquietud nunca vería una resolución.

Las decenas de rollos de película cinematográfica muestran una transformación de la mirada de Deren. Mucho había pasado desde la grabación de las danzas de Teji Ito, en donde la cámara se prestaba para la narración en primera persona al mostrar al bailarín con una cámara que sigue su movimiento por distintos escenarios. En las filmaciones de Haití esta narración no era posible, Deren necesitaba crear la sensación de un ojo omnisciente que ve las distintas dimensiones del ritual lo cual fue logrado en parte gracias a la manera como sujetaba la cámara. Mientras en sus películas anteriores Deren grababa con la cámara en el ojo, para las grabaciones de Haití la cámara iba pegada al pecho, de manera que la camarógrafa danzaba e ingresaba al ritual como otro miembro de la comunidad oficiante. Así, la artista no es solo testigo sino participante. Es posible que esta manera de registrar la llevara a generar otro cambio en la forma de narrar, esto es, introducir unos planos secuencia largos en donde Deren se desprendía de la idea de ver el cine como una serie de fotogramas para verlo de una forma más holística. Buscaba darle visibilidad conscientemente a aquello que generalmente no se ve en el cine, como por ejemplo la presencia de la cámara no como medio de producción sino como condición de posibilidad de los contenidos.

Según la historiadora Sarah Keller había una tendencia en Deren a no terminar sus proyectos que provenía de una convicción profunda. Según Keller, Deren solía citar la idea del poeta Paul Valéry según la cuál un poema nunca se termina, solo se abandona.²⁷ Según Keller este mecanismo era mucho más que un abandono o un reconocimiento del fracaso para convertirse

en lugar en una afirmación de apertura a un final desconocido. En esta medida Deren entra de nuevo en la dialéctica Surrealista en tanto se reusa a revelarlo todo.

Maya Deren murió de manera súbita a los 44 años, se cree que de un derrame causado por el abuso de los bálsamos recetados por el famoso “Dr. Feelgood”. En general es posible que esto fuera lo que impidió la finalización de su película experimental sobre danza y ritual en Haití. Sin embargo, sería una simplificación asegurar que la falta de tiempo fue lo que llevó a este proyecto a permanecer incompleto. Es evidente en sus diarios, cartas y grabaciones de voz que, a pesar de la cantidad exorbitante de material recolectado, Deren no consideraba tener los recursos para generar un producto fiel a su referente. La mortificaba, incluso se puede decir que le estorbaba, su inevitable mirada occidental y su formación en la narrativa; se sorprendía con su propio conservadurismo a la hora de ordenar el material y sobre todo le preocupaba traicionar el material recolectado y la experiencia adquirida con la metodología fría y distante de la edición. Para ella el proceso de edición se presentaba como una especie de fosilización de un material que estaba vivo.²⁸ Como ya se ha dicho, más allá de no encontrar

una forma apropiada de organizar el material, Deren abogó en muchas de sus obras por finales abiertos y sin resolución. Según Keller, una de las búsquedas más recurrentes a partir de mediados de la década de los cuarenta para Deren fue la de acceder a través del género documental a estados inaccesibles del ser, formas de dar indicios de aquello que es incognoscible.²⁹

En 1985 su tercer esposo Teji Ito, en un intento por hacerle un homenaje, editó e hizo públicos algunos fragmentos de sus filmaciones en una película de 52 minutos que titularon igual que el libro de Maya Deren: *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*. Él mismo cumpliría con su misión de demostrar lo importante que fue Maya Deren para el desarrollo del cine de vanguardia. Maya Deren, por su parte, no lograría su cometido de hacer un video ritual que involucrara a sus espectadores y que, como los rituales que tanto estudió, se renovara cada vez que fuera mostrado.

Notas

¹ Entre 1947 y 1951 Maya Deren realizaría tres viajes a Haití.

² Cita extraída del formulario de postulación a la beca, texto inédito. Archivo Deren, Howard Gotlieb Archival Research Center, Boston. (Traducción de la autora.)

³ Los antropólogos Margaret Mead y Gregory Bateson habían realizado una estadia de investigación en Bali y Nueva Guinea entre 1936 y 1939. A raíz de este viaje produjeron el cortometraje documental *Trance and Dance in Bali* en 1952.

⁴ Maya Deren, *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, New York, McPherson, 1983, p. 5.

⁵ Ira Jacknis, “Mead and Bateson in Bali: their use of Photography and Film”, en: *Cultural Anthropology*, vol. 3 n.º. 2, Houston, 1988, pp. 160-177.

⁶ Si bien en un principio el trabajo de Bateson y Mead fue aceptado con admiración, con el tiempo también tuvo detractores que veían en su cortometraje una forma de descontextualizar los rituales de Bali. Deren se debatió entre las dos posturas y de formas repetidas en sus notas de voz hace estas reflexiones.

⁷ Esta afirmación, como otras citadas, viene de la escucha que la autora de este artículo hizo de las cintas

magnetofónicas de Maya Deren guardadas en el archivo Howard Gotlieb Archival Research Center, Boston. c.1947.

⁸ Paradójicamente, con estas tres películas Deren empezó a aprender sobre el medio del cine y la practica cinematográfica. Su película anterior, *Meshes in the Afternoon*, había sido filmada casi en su totalidad por su esposo de entonces Alexander Hammid.

⁹ Maya Deren, "A Letter to James Card", en: Karyn Kay y Gerald Peary (ed), *Women and the Cinema: A Critical Anthology*, New York, Dutton, 1977, p.64.

¹⁰ Maya Deren citada en Sarah Keller, *Maya Deren: Incomplete Control*, New York, Columbia University Press, 2014, p.4.

¹¹ Sacerdotisa del vudú cuya responsabilidad es preservar los rituales y las canciones.

¹² Breton fue, de hecho, expulsado de la isla después de dar su discurso sobre la historia del concepto de libertad, claramente cargado de un mensaje anticolonialista.

¹³ Término creole para designar al oficiante o sacerdote masculino de la práctica vudú en Haití.

¹⁴ Esta afirmación, como otras citadas, viene de la escucha que la autora de este artículo hizo de las cintas magnetofónicas de Maya Deren guardadas en el archivo Howard Gotlieb Archival Research Center, Boston. c.1947

¹⁵ Pierre Mabille, “La Manigua”, en: *Cuadernos Americanos*, año 3, vol. 16, n.º. 4, México, julio-agosto de 1944, pp. 252-253.

¹⁶ Notas del diario de Maya Deren fechado en septiembre 18 de 1947. Manuscrito inédito. Howard Gotlieb Archival Research Center, Boston. (Traducción de la autora)

¹⁷ Para leer un análisis de Deren y la metafísica del vudú refiérase al artículo de Isabel de León Olivares, “Divine Horsemen de Maya Deren: una visión avant-garde del vudú haitiano”, en: *Memorias: Revista digital de historia y arqueología desde el Caribe colombiano*, número 31, enero-abril de 2017, pp. 96-120.

¹⁸ Dibujos efímeros hechos sobre el piso con elementos como café o harina con el fin de hacer un llamado a los Loas o espíritus durante las ceremonias vudú.

¹⁹ Diario de Maya Deren, Haití, octubre 11 de 1947. Manuscrito inédito. Howard Gotlieb Archival Research Center, Boston. (Traducción de la autora)

²⁰ Maya Deren, *Divine Horsemen...op. cit.*, pp.10.

²¹ Diario de Maya Deren, Haití, octubre 11 de 1947. Manuscrito inédito. Howard Gotlieb Archival Research Center, Boston. (Traducción de la autora)

²² Maya Deren, *Anagrama de ideas sobre arte, forma y cine*, New York, Alicat Bookshop Press, 1946, p. 20.

²³ Se refiere a la película *Ritual en el tiempo transfigurado* realizada por Maya en 1946.

²⁴ Se refiere a la película *Coreografía para la cámara* realizada por Maya en 1945.

²⁵ Diario de Maya Deren, Haití, septiembre 18 de 1947. Manuscrito inédito. Howard Gotlieb Archival Research Center, Boston. (Traducción de la autora)

²⁶ Diario de Maya Deren, Haití, octubre 11 de 1947. Manuscrito inédito. Howard Gotlieb Archival Research Center, Boston. (Traducción de la autora)

²⁷ Sarah Keller, *op. cit.*, p.2

²⁸ Esta afirmación, como otras citadas, viene de la escucha que la autora de este artículo hizo de las cintas magnetofónicas de Maya Deren las cuales están guardadas en el archivo Howard Gotlieb Archival Research Center, Boston. c.1947

²⁹ Sarah Keller, *op. cit.*, p.8.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Bernal, María Clara; “Maya Deren: cámara y ritual”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 13 | segundo semestre 2018, pp. 77-85.

Recibido: 6 de junio de 2018.

Aceptado: 29 de octubre de 2018.