

TRANSITANDO EL METRAJE HAITIANO DE MAYA DEREN Y LOS AMOS LOCOS DE JEAN ROUCH

CAROLINA MARTÍNEZ LÓPEZ

El objetivo de este artículo es explorar la relación entre el metraje haitiano¹ de Maya Deren y el medimetraje *Los amos locos* (*Les maîtres fous*, 1955) de Jean Rouch, trabajos prácticamente coetáneos en el tiempo. Aunque la conexión entre ambos cineastas ha sido tratada en diferentes artículos y estudios, entre ellos el emblemático *Ecstatic Ethnography: Filming Possession Rituals* (RUSSEL, 1999: 193-237), aquí, además de abordar los aspectos cinematográficos y antropológicos, se busca dar especial relevancia a los aspectos coreográficos y, sobre todo, políticos de estos dos proyectos en concreto.

A la hora de hablar de metraje haitiano de Deren a lo largo del artículo nos referiremos al proyecto de la película y al conjunto del material que Deren filmó entre 1947 y 1954 a lo largo de tres viajes que realizó a Haití, y que dejó sin montar. El material del metraje haitiano que se ha difundido es el del montaje que, póstumamente, hicieron Teiji Ito —último marido de Deren— y

Cherel Ito —segunda esposa del primero—, y que se presentó en 1985 bajo el título de *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* [Jinetes divinos: los dioses vivos de Haití], homónimo del libro que Deren publicó en 1953 con un prólogo del antropólogo Joseph Campbell (DEREN, 2004). Para dicho montaje, los autores seleccionaron algunas de las que consideraron mejores partes del material y le añadieron el sonido después: por un lado, el sonido de las grabaciones que hicieron Teiji Ito y Deren en Haití, y, por otro, una voz en *off* que leía extractos del citado libro de la cineasta.

ORÍGENES

La génesis del proyecto haitiano de Deren —representante destacada de la vanguardia neoyorkina del momento— podemos situarla en los estudios que esta comenzó gracias a la beca en danzas religiosas que obtuvo antes de realizar su primera película *Meshes of the Afternoon* [Cenizas del atar-



En la imagen, Maya Deren en Haití (sin fecha). © Tavia Ito

decer] (Maya Deren y Alexander Hammid, 1943), y en su aprendizaje al lado de la antropóloga y coreógrafa Katherine Dunham en la década de los cuarenta. Ambas experiencias constituirían la base para la estructura con la que buscaba sintetizar arte y etnografía, y que enriqueció con el estudio de los metrajes sobre Bali —montados en 1952 con el título de *Trance y danza en Bali* (Trance and Dance in Bali)— que realizó la pareja de antropólogos Margaret Mead y Gregory Bateson, y que le darían una visión más expansiva del cine como meditación, marcando su trabajo profundamente.

El origen de la película de Jean Rouch es bien diferente de la génesis del proyecto de Deren. Rouch llega en la época de la Francia colonial a la capital de Níger, donde asistirá a su primer ritual *songhay*² de posesión, despertándose así su interés por la etnografía y su necesidad de documentar —bajo la forma de artículos primero y con la cámara después— lo que presenciaba. En 1947, ve la luz su cortometraje *En el país de los magos negros* (Au pays des mages noirs), y en 1949, su *Iniciación a la danza de los poseídos* (Initiation à la danse de possédés) gana el primer premio del Festival Internacional de Cine Maldito, presidido por Jean Cocteau. En 1954 —mientras sigue intercalando su labor como ingeniero y su investigación etnográfica en África, con su labor docente en Francia—, viaja

a Ghana y retoma los estudios que había iniciado sobre los emigrantes nigerianos y sobre su organización social. De la experiencia en Ghana nace el mediometraje *Los amos locos*, que ganará, en su categoría, el Gran Premio de la Bienal Internacional de Cine de Venecia de 1957.

Por lo que respecta al objetivo cinematográfico inicial que Deren perseguía con su proyecto inacabado, está plasmado en la solicitud para la renovación de la beca Guggenheim que recibió en 1946 (DEREN, 2007: 109-121) y en la que proponía un trabajo filmico en el que se aunarían los rituales de Haití y de Bali y los juegos de niños, y que se basaría en la idea de «paralelismo equivalente» (DEREN, 2007: 112). Sin embargo, —según nos cuenta Moira Sullivan (2001: 212-213)—, al poco tiempo de llegar por primera vez a Haití en 1947, la cineasta le dio un giro a esta primera idea y se propuso como objetivo principal el de documentar de una manera auténtica los rituales que observaba. Por aquel entonces, Deren ya había realizado cuatro cortometrajes y había desarrollado sus ideas en torno a la manipulación del tiempo y el espacio mediante la edición y la cámara (McPHERSON, 2005). Además había empezado a formular los principios de su *coreocine*³, y a jugar con el concepto de ritual desde el punto de vista formal —con su película *Ritual en un tiempo transfigurado* (Ritual in Transfigured Time, 1946)— y teórico (DEREN, 2005: 35-109).

VOLUNTAD POLÍTICA

Lo que sí tenían en común ambos proyectos desde el principio era una clara voluntad política que se explica a continuación.

Maya Deren —compartiendo con Rouch el por entonces innovador uso de material ligero de rodaje— llegó a Haití con tres cámaras, varios trípodes y equipos de grabación de sonido, para convertirse en la primera persona en filmar las ceremonias haitianas de *voudoun*⁴, religión de los campesinos haitianos. También Rouch, con *Los amos locos*, sería el primero en filmar el ritual de posesión

de los *houka*, secta religiosa que se extendió por África Occidental desde 1920 hasta 1950 y cuyos miembros eran por lo general emigrantes rurales de Níger que llegaron a ciudades como Accra en Ghana, donde encontraron trabajo como obreros. Los *houka* profesaban un tipo de culto que, a pesar de ser repetidamente reprimido por las autoridades francesas, se extendió con tal fuerza que un acuerdo acabó permitiendo su celebración en ciertos lugares y ciertos días de la semana. Esta era la situación cuando en 1954 Rouch filmó, a petición de un grupo de practicantes, la película que nos ocupa, y que ilustra el ritual de los *houka* entrando en trance y siendo poseídos por diferentes espíritus asociados a los poderes coloniales occidentales —suponiendo una forma de subversión y de oposición a dicho poder—: el gobernador general, el conductor de la locomotora, la esposa del doctor, el comandante, el cabo, etc. También los oprimidos haitianos utilizarían las danzas de posesión, y la representación y encarnación de sus opresores en las ceremonias como una forma de rebelarse contra la esclavitud y para crecer en fuerza moral y en organización. No olvidemos que en este tipo de culturas el mito suple un modelo de valores morales, experiencias sociológicas y creencias mágicas, y que la religión cumple una función psicológica estabilizadora frente a un mundo adverso.

Tanto Deren como Rouch pretendían con sus trabajos contar la realidad del lado de los vencidos y no de los vencedores —en el caso de la primera, esta lo explicita en el prólogo a su libro *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* (DEREN, 2004: 6)—, y vislumbramos ya de forma clara en ambos la voluntad implícita en el género documental político de dar voz al oprimido y de restaurar la historia; son trabajos, como apunta Bill Nichols, donde «la autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados» (NICHOLS, 1997: 79). Este objetivo enlazaría directamente con las ideas políticas de ambos —trotskistas en el caso de la primera, anarquistas en el del segundo—. Así, desde una perspectiva marxista, podemos decir



En la imagen, un poseído haitiano. Fotograma del metraje haitiano de Maya Deren (1947-54)

que esta manera de rebelarse por parte del oprimido frente al poder colonial es equivalente a la idea de rebelión y dictadura del proletariado, esto es, la idea de hegemonía de Gramsci: «[e]l proletariado puede convertirse en clase dirigente y dominante en la medida en que consigue crear un sistema de alianzas de clase que le permita movilizar contra el capitalismo y el Estado burgués a la mayoría de la población trabajadora» (GRAMSCI, 2006: 192). Desde el punto de vista anarquista de Rouch, sin embargo, el objetivo sería este: «[h]ay que destruir el poder, no tomar el poder. Pienso que estamos rompiendo las barreras y que, con esta herramienta, con este medio [el cine documental], la gente que no sabe escribir puede transmitir sus fantasías y compartirlas con otros. Y puede que este fuera el propósito de los primeros antropólogos» (VV. AA., 1978). El objetivo de Rouch entronca también con las ideas de Noam Chomsky respecto al cuestionamiento de la autoridad y de los sistemas imperiales: «cualquier persona en una posición de poder y autoridad debe justificar esa posición. Su autoridad no se justifica por sí misma. Deben dar una razón para su autoridad, una justificación. Y si no pueden justificar la autoridad, el poder y el control, que es el caso habitual, entonces la autoridad debe ser desman-

telada y reemplazada por algo más libre y justo» (WILSON, 2013: 29).

En el caso de la película de Rouch, el potencial subversivo era tan evidente que en un principio fue prohibida por el régimen colonial, ya que fue tomada como un insulto al imperio británico. Ya en el inicio del mediometrage, el productor, Pierre Baraunberger, nos advierte de la «violencia y la crueldad de algunas escenas», planteándonos lo que vamos a ver como «un ritual que es la solución a un problema de “readaptación” y que muestra «indirectamente cómo ciertos africanos representan nuestra civilización occidental»⁵. También Jean Rouch nos introduce la historia de los *houka*, explicando que estos surgieron fruto del «choque» de los jóvenes emigrantes de la sabana «con la civilización mecánica» de las grandes ciudades, insistiendo después en los mismos puntos que el productor: «[n]o se ha prohibido ninguna escena, sino que todas están abiertas a los que quieran entrar en el juego. Este juego violento no es más que el reflejo de nuestra civilización»⁶. Para amortiguar esta violencia, desde el principio hasta el final de *Los amos locos*, la voz en *off* de Rouch se coloca de manera física entre las imágenes y el espectador, creando una especie de efecto de distanciamiento *brechtiano* que ayuda a este a sobrellevar la carga, en algunos momentos muy dura, de las imágenes,



y que sirve al cineasta para ilustrar su participa-

ción activa en el ritual. Intercaladas con las secuencias de posesión, tenemos en *Los amos locos*, unas imágenes sobre el Día de la Asamblea, una festividad oficial en la que vemos a las autoridades reales del imperio, y cuyos personajes y protocolos sirven de modelo de representación a los *houka* para sus ceremonias.

Respecto al cuestionamiento por parte de los directores acerca de la verosimilitud de estas ceremonias, Rouch explica en sus comentarios en la película que esta no es relevante, ya que lo importante en realidad es que el ritual, en el que por un día los *houka* son los poderosos, los induce a una liberación psicológica y los dota de la capacidad necesaria para soportar una situación degradante con dignidad. Podemos decir que las danzas de posesión, ritual producto de la cosmovisión de estos pueblos, serían la alianza que albergaría la esperanza para el cambio social, un cambio social apoyado por la acción artística y política de visibilización y de crítica emprendida por Deren y Rouch, y que conceptualmente —tanto por el lado de los cineastas como por el de los grupos filmados— podemos emparentar con la idea de Gramsci de la filosofía de la praxis. Esta filosofía de la praxis les serviría a estas comunidades para establecer una nueva hegemonía a través de la acción, y, según el filósofo consistiría en «elaborar la propia concepción del mundo de manera consciente y crítica, y [...] participar activamente en la elaboración de la historia del mundo, ser el guía de sí mismo y no aceptar pasiva y supinamente la huella que se imprime sobre la propia personalidad» (GRAMSCI, 1975: 12). Desde este punto de vista, también podemos vincular ambos proyectos con la idea de *vita activa* de Hanna Arendt (2009: 21-30), ya que tanto sus autores como sus protagonistas aúnan contemplación y acción para hacer política.

Deren, por su parte, en cada viaje que fue realizando a Haití, se sumergió más y más en la religión haitiana —llegó a ser incluso ordenada sacerdotisa

En la imagen, un poseído *houka*. Fotograma de *Los amos locos* (*Les maîtres fous*, Jean Rouch, 1955)

de voodoo y a afirmar haber sido poseída en repetidas ocasiones por la diosa Erzulie— y, a partir de un momento, dejó de cuestionarse directamente la verosimilitud del proceso al que asistía para creer firmemente en lo que estaba presenciando.

EL PROCESO CINEMATOGRAFICO Y SUS RESULTADOS

Si prestamos atención al montaje, en el caso de Deren no podemos hacer un análisis del mismo, ya que, como hemos señalado, no llegó a realizarlo. Cuatro años y tres viajes después de su primera estancia en Haití está acabando su libro *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* —«un tributo a la irrefutable realidad e impacto de la mitología del voodoo» (DEREN, 2004: 6)—, en cuyo prólogo manifiesta su tristeza (DEREN, 2004: 5) por el metraje abandonado que nunca llegará a montar personalmente y que, como ella misma explica, la obligó a dejar de lado sus ideas sobre la manipulación de la realidad a través del cine: «[e]mpecé como una artista que quería manipular los elementos de la realidad para crear una obra de arte [...]; acabé por registrar de un modo tan humilde y preciso como pude, la lógica de una realidad que me obligó a reconocer su integridad y a abandonar mis manipulaciones» (DEREN, 2004: 6). Deren, que hasta ese momento en sus películas había defendido una manipulación del espacio y el tiempo mediante los recursos que la cámara y el montaje le ofrecían (DEREN, 2005: 110-128) se encontró a la hora de trabajar el género documental con unos problemas nuevos que no supo resolver, ni de manera teórica ni práctica, a los que se sumó el hecho de su ya mencionada implicación personal en la religión haitiana. Digamos que a Maya Deren le sucedió lo contrario que a Leni Riefenstahl, quien, como nos recuerda Ángel Quintana (2003: 20-21), no dudó en ningún momento de su vida en defender la veracidad de sus películas, afirmando siempre que estas eran documentales, cuando en realidad lo que estaba haciendo era cine artístico

de propaganda y no se planteó qué realidad estaba filmando ni de qué modo.

Lo que sí podemos afirmar es que, para la cineasta de vanguardia, el trabajo de Haití cumplió una función indiscutible en su trayectoria teórica y cinematográfica posterior. Para Catrina Neiman fue el proyecto más provocativo de los que Deren albergó y a través de él «Maya pasó de una intensa autoexploración, de una especie de lectura psicológica del mundo a otra mitológica. En lo que se refiere a sus películas, pasó de ser la figura central a convertirse en un mero medio» (NEIMAN, 1984: 45). Deren encontraría además en la concepción holística del mundo de los haitianos una continuidad a sus ideas sobre la teoría de la *Gestalt* y su aplicación cinematográfica. Si en sus películas anteriores ya se preocupa por el sentido y la forma del ritual, en Haití complementará las ideas que sobre arte, forma y cine expone en su ensayo de 1946 *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film* (DEREN, 2005: 35-109) cerrando, de alguna manera, el círculo.

A falta de un montaje definitivo del metraje haitiano, podemos analizar la manera en que la realizadora encaró el proceso. Deren se planificó de manera que tuviera que montar lo mínimo posible (*shoot to cut*, lo denominaba ella) (DEREN, 2005: 139) —lo que suponía una especie de ruptura con sus otros trabajos, caracterizados por una escrupulosa labor de montaje— y para no tener que volver a rodar ninguna toma, ya que corría el riesgo de que lo que había filmado no se volviese a repetir (SULLIVAN, 2001: 212). También utilizó en Haití lo que ella llamaba *planning by eye* (DEREN, 2005: 152), una especie de taquigrafía visual de lo que iba a filmar. En una primera parte, se concentró en registrar las ceremonias desde diferentes perspectivas, incluyendo dibujos, sacrificios animales, y numerosas posesiones; en la segunda parte se concentraría en la danza y los movimientos rituales y en los tambores. En esta segunda parte, trabajó con una sucesión de fotos en cortos intervalos de tiempo, y las imágenes no recogen el mo-

vimiento en sí, sería al proyectarlas cuando el ojo leería el movimiento (SULLIVAN, 2001: 221). Es esta parte la que Deren sentía que quedaba descontextualizada e incomprensible al reducir la imagen a la forma del cuerpo y del movimiento (SULLIVAN, 2001: 214). Podemos pensar que en este punto, el método de trabajo que Deren estaba tratando de utilizar es el que propone en su *Anagrama* (DEREN, 2005: 40) cuando anima al artista a trabajar como el científico, aislando un elemento de su contexto para manipularlo y producir un resultado nuevo. Salvo por estas partes en las que utiliza fotos fijas, hace uso casi todo el tiempo de tomas largas y medias, que van de lo global a lo concreto. Normalmente las tomas largas muestran el marco ceremonial seguidas de las tomas medias del *servidor* o los devotos, de modo que vemos cómo el individuo es absorbido por lo colectivo, produciéndose una despersonalización cuyo interés por parte de Deren podemos asociar también a sus ideas de corte marxista y que tienen que ver con su posterior evolución cinematográfica, mencionada anteriormente en palabras de Neiman.

Jean Rouch, por su parte, consiguió con *Los amos locos* y el resto de sus films etnográficos, la comunión perfecta entre cine y etnografía que Deren no logró, convirtiéndose en el creador de las *etnoficciones*. Podemos decir que antes de que se produjese el nacimiento oficial del cine directo Jean Rouch ya había empezado a practicarlo, puesto que usaba una cámara de 16 mm, filmaba sin guion, se abandonaba a la aventura del rodaje cediéndole el terreno a la improvisación y buscaba captar lo real en su inmediatez y transmitir la verdad; pero, enseguida, se dio cuenta de que era imposible captar la realidad sin participar de ella y sin modificarla, y decidió incluirse a sí mismo y a la cámara como un personaje más en sus películas, asumiendo su intervención. Al contrario que Deren, Rouch asumió su participación en los rituales que filmaba y, a pesar de estar involucrado directamente en ellos, supo mantener una distancia ficticia que le ayudó a conseguir productos

cinematográficos totalmente innovadores e igual de interesantes por su forma que por su valor como documentos. Rouch (COLLEYN, 2004: 537) era consciente de que una verdadera obra maestra se consigue cuando hay una conjunción entre todos los participantes de cada película, manifestándose la intuición colectiva, pero también sabía que esto raras veces ocurría y, que, por tanto, era el director quien tenía que crear las circunstancias y dar forma para que se manifestase la realidad que él quería representar. Colleyn (2004: 537) cita así las palabras de Rouch: «[c]uando el cineasta pone en escena la realidad, explicaba, cuando improvisa sus encuadres, sus movimientos, sus tiempos de



En la imagen, el *crossroads*, símbolo del voodoo. Fotograma del metraje haitiano de Maya Deren (1947-54)

rodaje, está haciendo cosas subjetivas cuya sola clave es su propia inspiración».

Centrándonos en la parte técnica del montaje de *Los amos locos*, este empieza dinámico, ligero, musical, con planos y secuencias bastante cortos, y conduciéndonos, de lo general a lo concreto, hasta el ritual que Rouch quiere retratar. Antes de introducirnos en la ceremonia religiosa y para que empecemos a entender la situación de sus

protagonistas primero se nos muestra la vida de la ciudad, después las diferentes profesiones que ejercen los inmigrantes, en un tercer lugar las diferentes ceremonias y manifestaciones que tienen lugar los sábados y los domingos en la ciudad, para, a continuación, guiarnos por los suburbios donde se refugian los inmigrantes y el centro de reunión de los *hauka*: el Mercado de la Sal donde estos leen el periódico, juegan a las cartas, etc. Finalmente, nos lleva por un sendero hasta el emplazamiento del ritual, en el que están representados el Palacio del Gobierno y la Secretaría General; también el gobernador está representado por una especie de tótem. Poco a poco, se va iniciando la ceremonia y lo que empiezan a predominar son los planos secuencia, puesto que el objetivo es intentar filmar lo máximo posible para captar el aquí y ahora, la inmediatez del ritual. En el minuto 11 empieza la danza.

COREOCINE, DANZAS DE POSESIÓN Y DUALIDAD

Si atendemos al aspecto coreográfico del material haitiano de Deren y de la película de Rouch, la primera buscaba ahondar en sus investigaciones en torno al *coreocine* y a la idea de ritual de disolverse el individuo en lo colectivo a través de la música y el baile. Desde el punto de vista artístico, su interés radicaba además en capturar el cuerpo móvil envuelto en la danza, el gesto, los tambores y otros elementos ceremoniales, y combinar todo ello en un conjunto coherente a través de panorámicas y del cambio de lentes focales (SULLIVAN, 2001: 217). Otra intención obvia de su metraje era proporcionar un sistema de documentación que integrara símbolos míticos a través del movimiento, pero Deren no consiguió desarrollarlo, ya que se dio cuenta de que era imposible separar la danza del *voudoun* de su cosmología: los rituales se ofrecían a los *loa* o dioses en un acto ceremonial completo, y en las danzas descontextualizadas no podemos ver ni su sentido moral ni el esfuerzo físico que



En la imagen, poseídos *hauka*. Fotograma de *Los amos locos* (*Les maîtres fous*, Jean Rouch, 1955)

caracteriza a los espectáculos de danza occidentales (DEREN cit. en SULLIVAN, 2001: 208).

En la película de Rouch la danza empieza con un movimiento circular. Unos *hauka* se mueven en un círculo interior y otros, que hacen de centinelas con trozos de madera a modo de fusil, se mueven en un círculo exterior, supuestamente vigilando a los primeros; comenzando ya así, la representación de los poderes. La imaginaria en *Los amos locos* es poderosa y a menudo perturbadora: hombres poseídos con ojos que giran —como los que vemos en el metraje haitiano de Deren— y con espuma en la boca, comiendo un perro sacrificado, quemando sus cuerpos con antorchas. También, igual que vemos en los haitianos de Deren, la posesión se inicia primero en el movimiento de los pies, después en las manos, los hombros, hasta llegar a la cabeza y ser por completo poseídos por esos «dioses nuevos» que tienen la forma de las autoridades del imperio británico. Pero, en la manera de filmar de Rouch, vemos que falta el aspecto coreográfico consciente que caracteriza al material de Deren, ese diálogo entre la cámara y el bailarín del que ella fue pionera. Desde su película *Un estudio sobre coreografía para la cámara* (*A Study on Choreography for Camera*, 1945) Deren había

empezado a hacer un uso coreográfico consciente de la cámara y del montaje, que formula además de manera teórica en el texto *Choreography for the Camera* (DEREN, 2005: 220-224), donde nos explica que su finalidad no era filmar la danza o a los bailarines sin más, sino que buscaba crear duetos entre la cámara y el bailarín, además de dotar de movimiento a todo lo que estuviera al otro lado de su objetivo. Para ello utilizó las variaciones en la velocidad de la cámara, y creó saltos en el espacio y en el tiempo gracias al montaje. La manera que tiene Deren de mover la cámara en el material del metraje haitiano, responde a su idea de convertir a la cámara y al bailarín en pareja de baile. Rouch simplemente filmaba la danza, Deren contribuía a la danza con su cámara.

A nivel conceptual y antropológico, tanto el trabajo de Deren como el de Rouch, fundador de la denominada «antropología visual», comparten el interés por la idea de dualidad del *voudoun* y de los *songhay* que subyace en los rituales que vemos en ambos materiales.

El símbolo principal de la religión haitiana es un eje de coordenadas que refleja el mundo de los vivos —lo visible— y el de los muertos —lo invisible—, y aparece repetidamente en el metraje de Deren. Para los haitianos, el alma de los vivos es el reflejo de la superficie del espejo cósmico, y está sujeta a esa superficie por la existencia del cuerpo que refleja; con la muerte, la fuerza que la sujetaba se hundirá en las profundidades del espejo y pasará a situarse en la parte inferior del eje vertical de coordenadas (DEREN, 2004: 34-35). Esta idea es muy parecida a la que encontró Rouch en sus investigaciones sobre el pueblo *songhay* y su noción de *bia*: «designa al mismo tiempo sombra, reflejo y alma. Este *bia* está ligado al cuerpo de por vida; aunque puede abandonarlo de forma temporal mientras duerme (en sueños) o bien, ocasionalmente durante la vigilia (en un estado de ensoñación, reflexión o posesión). En el momento de la muerte abandona el cuerpo para seguir su propio camino en el más allá. [...] Cada persona tiene un *bia* o do-

ble, que habita en un mundo paralelo, es decir, el mundo de los dobles. Este mundo es el hogar de los espíritus» (ROUCH, 2007: 32 y 40). El concepto de dualidad aquí propuesto podemos equipararlo asimismo al que Edgar Morin desarrolla respecto del ser humano y el cine a lo largo de su libro *El hombre imaginario* (MORIN, 2001).

La película de *Los amos locos* finaliza con la voz de Rouch dejando una puerta abierta a la magia, a la poesía, a lo desconocido: «[y] viendo esto, no podemos evitar preguntarnos si estos hombres de África no conocerán algunos remedios que les permiten no ser anormales, sino estar totalmente integrados en su entorno. Remedios que nosotros aún no conocemos»⁷. Estas palabras entroncan con el objetivo de toda la filmografía de Deren: mostrar lo invisible a través de lo visible, objetivo que, para ella, debía ser compartido tanto por el artista/mago como por el científico (DEREN cit. en SULLIVAN, 2001: 212), y nos abren la puerta a cierta dimensión metafísica o fenomenológica trascendental existente en ambos autores en la que se podría profundizar en otro estudio.

CONCLUSIONES

Después de haber analizado los aspectos cinematográficos, políticos, antropológicos y coreográficos de los dos trabajos que nos ocupan, podemos trazar una serie de conclusiones.

Rouch y Deren se movieron en un terreno intermedio entre el arte y la antropología, y ambos consiguieron integrarse en los rituales que filmaron, sobrepasando los límites entre observador y participante. Los dos registraron los rituales de una manera poética y diferente a como se venía haciendo, y empezaron a preocuparse por la forma y por el papel que ocupaba el cineasta y/o antropólogo, por el rol de la cámara y por la manera en que se veían representadas las realidades con las que se encontraban, respondiendo a ese nuevo tipo de etnografía que Gregory Bateson (1958: 1) catalogó de «artística».

Tanto el uno como el otro ilustran también esta idea de Morin sobre el film etnográfico: «aquí aparece la pureza antropológica del cine. Abarca todo el campo del mundo real que pone al alcance de la mano y todo el campo del mundo imaginario, ya que participa tanto de la visión del sueño como de la percepción de la vigilia. El campo antropológico que va del yo objetivo (el doble) al yo subjetivo (sentimiento de sí, alma); del mundo subjetivo (antropo-cosmomorfismo) al mundo objetivo (percepción práctica), está virtualmente en el *campo de la cámara*» (MORIN, 2011: 152).

Podemos considerar los dos trabajos como ejercicios políticos, empezando por la eliminación de jerarquías al integrarse los cineastas en los rituales que supuso una oposición al cine de sello colonialista y lleno de clichés de directores como Machin, Poirier o Martin y Osa Johnson. Rouch, antiimperialista, fue el primer cineasta blanco que filmó en África desde dentro, intentando mostrar al pueblo africano tal y como era, libre de tópicos y prejuicios; por su manera de trabajar, de compartir su trabajo con los participantes en sus películas, y por su intervención consciente, puso en práctica una antropología que él mismo calificaba de «compartida», y que sería la misma que llevaría Deren a cabo en Haití.

Ambos realizadores sentaron un claro precedente para el género documental y para el cine en general, por cómo resolvieron o procuraron resolver los problemas nuevos con que se encontraron a la hora de intentar representar de manera cinematográfica el plano visible del ritual, pero también la metáfora, la poesía y los universos invisibles que se traslucen a partir de la forma de este y que constituyen gran parte de la identidad de sus pueblos. La evolución de Rouch en sus *etnoficciones*, le llevaría además, con el tiempo, a desarrollar ejercicios fílmicos sociológicos como *Crónica de un verano* (Chronique d'un été, Edgar Morin y Jean Rouch, 1960), un esfuerzo por retratar a la sociedad francesa que puede considerarse la primera manifestación del *cinéma-vérité*.

La influencia de los trabajos de Deren y Rouch fue calando, especialmente, en la forma de hacer documental de carácter etnográfico. Así podemos destacar las películas de John Marshall y Robert Gardner *Los cazadores* (The Hunters, John Marshall y Robert Gardner, 1957), *Una familia del Kalahari* (A Kalahari Family, John Marshall, 2002) y *Pájaros muertos* (Dead Birds, Robert Gardner, 1963), o *La posesión del espíritu de Alejandro Mamani* (The Spirit Possession of Alejandro Mamani, 1973), de Hubert Smith y Neil Reichline. En nuestro país tenemos claros ejemplos de esta influencia en el largometraje documental *Danza a los espíritus* (Dansa als esperits, 2010) de Ricardo Íscar, y en los trabajos de Isaki Lacuesta *Los pasos dobles* (2011) y *El cuaderno de Barro* (2012). ■

NOTAS

- * Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).
- 1 El metraje hatiano de Maya Deren se compone de 6.000 metros de rollo de película (alojados en el Anthology Film Archives de Nueva York), al que acompañan 1.000 fotos y 50 horas de grabación de audio (en 1953 la compañía Elektra Records recogió una selección de estas grabaciones sonoras y las publicó como álbum bajo el título de *Voices of Haiti*). La autora del artículo no ha tenido la oportunidad de ver la totalidad del material, solo algunas partes del metraje que fueron digitalizadas en las que se ha basado, además de en los escritos de Deren y de Moira Sullivan, para analizar el proyecto. También se tomará como referencia en ocasiones el material montado por Teiji y Cherel Ito. En la Boston University Mugar Library Special Collections se encuentra, a parte de las grabaciones sonoras y los cuadernos y diarios de Haití de Deren, un documento de importante valor para entender el metraje que Deren llamó "Guide to Haiti Film Ca-

talogue” y que es una especie de inventario visual donde la cineasta describe las mejores partes de su metraje. En él divide su material en diecisiete secciones: los ocho primeros rollos estaban dedicados a una ceremonia *caille* de ocho días filmada en 1947; otros cuatro rollos correspondían a la misma ceremonia, que volvió a filmar en 1949; y, finalmente, los últimos cinco rollos eran danzas y ceremonias datadas entre 1949 y 1954. Todo el metraje es en blanco y negro y nunca llegó a ser montado por la cineasta.

- 2 El Imperio Songhay fue uno de los más antiguos del oeste de África. Fue fundado en Koukia en el siglo VII por el jefe bereber Za el-Ayamen, que huía de la invasión árabe. Disfrutó hasta el siglo XI de una importante posición comercial a orillas del río Níger, donde la dinastía islamizada de los Dia fundó su capital en Gao. Según al-Bakri solo el rey era musulmán, mientras el pueblo seguía siendo animista.
- 3 El término *choreocinema*, traducido aquí como *coreocine*, según Moira Sullivan (2001: 215), fue utilizado por primera vez por el crítico de danza estadounidense John Martin y, en concreto, para definir las propuestas fílmicas de Maya Deren.
- 4 Término que procede de la tribu africana “fons” que significa “dios”. Los historiadores fechan la primera ceremonia de culto *voudoun* el 14 de agosto de 1791.
- 5 Palabras extraídas del audiocomentario del DVD *Les Maîtres fous*.
- 6 Íbidem.
- 7 Íbidem.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENDETT, Hannah (2009). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- BARAUNBERGER, P. (Productor), y ROUCH, J. (Director). (1955). *Les maîtres fous* [Película]. Ghana/Francia: Les Films de la Pléiade.
- BATESON, Gregory (1958). *Naven: A Survey of the Problems Suggested by a Composite Picture of a New Guinea Tribe from Three Points of View*. Stanford: Stanford University Press.
- BATESON, Gregory y MEAD, Margaret (Productores y directores). (1952). *Trance and Dance in Bali* [Película]. EEUU: New York University Film Library.
- COLLEYN, Jean-Paul (2004). Jean Rouch, presque un homme-siècle. *L'Homme*, 171-172, 537-542.
- DAUMAN, A. (Productor) y MORIN, E. y ROUCH, J. (Directores). (1961). *Chronique d'un été (Paris, 1960)* [Película]. Francia: Argos Films.
- DEREN, Maya (2005). An Anagram of Ideas on Art, Form and Film (1ª ed. New York: Alicat Book Shop Press, 1946). En MCPHERSON, Bruce Rice (ed.). *Essential Deren: Collected Writings on Film* (pp. 35-109). New York: McPherson & Company.
- DEREN, Maya (2005). Choreography for the Camera. En MCPHERSON, Bruce Rice (ed.), *Essential Deren: Collected Writings on Film* (pp. 220-224). New York: McPherson & Company.
- DEREN, Maya (2005). Cinematography: The Creative Use of Reality. En MCPHERSON, Bruce Rice (ed.), *Essential Deren: Collected Writings on Film* (pp. 110-128). New York: McPherson & Company.
- DEREN, Maya (2005). Creative Cutting. En MCPHERSON, Bruce Rice (ed.), *Essential Deren: Collected Writings on Film* (pp. 139-151). New York: McPherson & Company.
- DEREN, Maya (2004). *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*. New York: McPherson & Company. (1ª ed. London & New York: Thames & Hudson, 1953)
- DEREN, Maya (2007). Film in progress. Propuesta temática. En VV. AA., *Miradas cruzadas. Cine y Antropología* (pp. 109-121). Madrid: La Casa Encendida.
- DEREN, Maya (Directora). (1947-1954). *Haitian Footage* [6.000 metros de rollo, 1.000 fotos y 50 horas de audio]. Estados Unidos: New York Anthology Film Archives and Boston University Mugar Library.
- DEREN, Maya y HAMMID, Alexander (Productores) y DEREN, Maya y HAMMID, Alexander (Directores). (1942). *Meshehs of the Afternoon* [Película]. Estados Unidos: Mystic Fire Video.
- DEREN, Maya (Productora y directora). (1946). *Ritual in Transfigured Time*. [Película]. Estados Unidos: Mystic Fire Video.

- DEREN, Maya (Productora y directora). (1945). *A Study on Choreography for Camera*. [Película]. Estados Unidos: Mystic Fire Video.
- GARDNER, Robert (Productor y Director). (1963). *Dead Birds*. [Película]. Estados Unidos: Film Study Center of the Peabody Museum at Harvard University.
- GARDNER, Robert y MARSHALL, John (Productores y directores). (1957). *The Hunters*. [Película]. Estados Unidos: EEUU: Watertown, MA: Documentary Educational Resources.
- GRAMSCI, Antonio (2006). *Antología*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- GRAMSCI, Antonio (1975). *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. México: Juan Pablos Editor.
- GUTIÉRREZ, Luis (Productor) y LACUESTA, Isaki (Director). (2011). *Los pasos dobles*. [Película]. España/Suiza: Tusitala P.C., Bord Cadre Films y Televisión Española.
- GUTIÉRREZ, Luis (Productor) y LACUESTA, Isaki (Director). (2012). *El cuaderno de barro*. [Película]. España/Suiza: Tusitala P.C., Bord Cadre Films y Televisión Española.
- ITO, Teiji e ITO, Cherele (Productores) y DEREN, Maya; ITO, Teiji e ITO, Cherele (Directores). (1985). *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* [Película]. Estados Unidos: Mystic Fire Video y Microcinema International.
- MARSHALL, J. (Productor y director). (1957). *A Kalahari Family*. [Película]. Estados Unidos: Kalfam Productions and EEUU: Watertown, MA: Documentary Educational Resources.
- MCPHERSON, Bruce Rice (ed.) (2005). *Essential Deren: Collected Writings on Film*. New York: McPherson & Company.
- MORIN, Edgar (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- NEIMAN, Catrina (1984). En CLARK, VÉVÉ. A., HODSON, Millicent & NEIMAN, Catrina (1984) *The Legend of Maya Deren*. Vol. I. New York: Anthology Film Archives/ Film Culture.
- NICHOLS, Bill (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- PORTABELLA, Pere y ESTEVA, Daria (Productores), ÍSCAR, Ricardo (Director). (2010). *Dansa als esperits* [Película]. España: Films 59, Únicamente Svero Films y Televisió de Catalunya.
- QUINTANA, Àngel (2003). *Fábulas de lo visible*. Barcelona: Acantilado.
- ROUCH, Jean (2007). Sobre las vicisitudes del yo: el bailarín poseído, el mago, el hechicero, el cineasta y el etnógrafo. En VV. AA., *Miradas cruzadas. Cine y Antropología* (pp. 29-46). Madrid: La Casa Encendida.
- ROUCH, Jean (Productor), y ROUCH, Jean (Director). (1947). *Initiation à la danse des possédés* [Película]. Francia/Níger: Meudon: CNRS Images.
- ROUCH, Jean (Productor), y ROUCH, Jean; PONTY, Pierre y SAUVY, Jean (Directores). (1946-47). *Au pays des mages noirs* [Película]. Francia/Níger: Meudon: CNRS Images.
- RUSSEL, Catherine (1999). Ecstatic Ethnography: Filming Possession Rituals. En *Experimental Ethnography* (pp. 193-237). Durham, NC: Duke University Press.
- SMITH, Hubert y REICHLINE, Neil (Productores y Directores) (1973). *The Spirit Possession of Alejandro Mamani*. [Película]. EEUU: Watertown, MA: Documentary Educational Resources.
- SULLIVAN, Moira (2001). Deren's Ethnographic Representation of Haiti. En NICHOLS, Bill (ed.), *Maya Deren and the American Avant-Garde* (pp. 207-234). Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- VV. AA. (1978). A Videotaped Conversation with Jean Rouch, Ricki Leacock and Friends. Recuperado de http://www.der.org/jean-rouch/content/index.php?id=crack_leacock [17/03/2016]
- WILSON, Michael (2013). The Noam Chomsky Interview. *Modern Success*, 2 (pp. 28-34). Recuperado de https://issuu.com/modern.success/docs/modern_success__2/7 [17/03/2016]

TRANSITANDO EL METRAJE HAITIANO DE MAYA DEREN Y LOS AMOS LOCOS DE JEAN ROUCH

Resumen

El presente artículo aborda la relación entre *Los amos locos* (1955) de Jean Rouch y el metraje haitiano (1947-54) de Maya Deren, trabajos cercanos en el tiempo y dedicados a filmar las danzas de posesión —de los *songhay* africanos, en el caso de Rouch, y de los haitianos, en el de Deren—. Ambos cineastas fueron pioneros a la hora de filmar estas manifestaciones de una manera innovadora, utilizando equipos de rodaje ligeros e involucrándose —cada uno de forma diferente— en el ritual, abordándolo desde el respeto y la poesía, dejando de lado los prejuicios y la superioridad colonialista imperante hasta esos momentos. Deren no lograría dar una forma final a su material debido a que se vio inmersa en una gran cantidad de problemas morales y cinematográficos que se lo impidieron; en cambio, Rouch conseguiría con su trabajo aunar etnografía y cine instaurando un nuevo subgénero documental, la *etnoficción*.

Palabras clave

Maya Deren; Jean Rouch; etnoficción; documental; danza; antropología; posesión; política.

Autor

Carolina Martínez López (Cuenca, 1978) es Coordinadora y Profesora del Grado de Artes Escénicas de la Escuela Universitaria ERAM (Universitat de Girona). Ha publicado diversos artículos sobre cine, danza y artes escénicas en medios españoles y latinoamericanos, y ha editado y traducido una antología de textos de la cineasta Maya Deren. Posee una amplia carrera como investigadora y como gestora cultural, habiendo sido durante cuatro años Coordinadora de la Semana Internacional de Cine de Valladolid. Contacto: carolina.marlop@gmail.com.

Referencia de este artículo

MARTÍNEZ LÓPEZ, CAROLINA (2016). Transitando el metraje haitiano de Maya Deren y *Los amos locos* de Jean Rouch. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 119-130.

AN EXPLORATION OF MAYA DEREN'S HAITIAN FOOTAGE AND JEAN ROUCH'S *LES MAÎTRES FOUS*

Abstract

This article explores the relationship between Jean Rouch's *Les maîtres fous* (1955) and Maya Deren's Haitian film footage (1947-54), two almost contemporaneous projects involving the filming of possession dances – of the African Songhay in Rouch's case, and of the Haitian Vodoun cult in the case of Deren. Both filmmakers were pioneers who took an innovative approach in their filming of these ceremonies, using lightweight technical equipment and involving themselves directly in the ritual (each in a different way), to produce a respectful and poetic representation that was free of the prejudices and the colonial superiority prevalent among Western filmmakers until that time. While Deren was unable to give her material a final form due to a plethora of ethical and cinematographic obstacles, Rouch would successfully bring ethnography and cinema together in his work, thereby establishing a new documentary sub-genre, known as *ethnofiction*.

Key words

Maya Deren; Jean Rouch; Etnoficción; Documentary; Dance; Anthropology; Possession; Politics.

Author

Carolina Martínez López (b. Cuenca, 1978) is Professor and Coordinator of the Performing Arts degree program at Escuela Universitaria ERAM (Universitat de Girona). She has published a wide range of articles on cinema, dance and the performing arts in Spanish and Latin American journals, and has also edited and translated an anthology of papers on the filmmaker Maya Deren. She has enjoyed an extensive career as a researcher and arts administrator, working for four years as Coordinator of the International Film Week in Valladolid, Spain. Contact: carolina.marlop@gmail.com.

Article reference

MARTÍNEZ LÓPEZ, CAROLINA (2016). An exploration of Maya Deren's Haitian footage and Jean Rouch's *Les maîtres fous*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 119-130.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com