

Divine Horsemen de Maya Deren: una visión avant-garde del vudú haitiano

*Divine horsemen by Maya Deren: an avant-garde
interpretation of haitian vodou*

*Divine horsemen de Maya Deren: uma interpretação
vanguardista de vodu haitiano*



ISABEL DE LEÓN OLIVARES

Maestra en Historia Moderna y Contemporánea. Licenciada en Estudios Latinoamericanos y doctorante en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México. Proyecto de investigación: “Redes intelectuales en el Caribe, 1880-1930. Un abordaje desde la historia intelectual de la República Dominicana”, Instituto de Investigaciones “José María Luis Mora”, México. isdolo@hotmail.com

Recibido: 13/07/2016

Aprobado: 14/11/2016

<http://dx.doi.org/10.14482/memor.31.9918>

Citar como:

De León, I. (2017). *Divine Horsemen de Maya Deren: una visión avant-garde del vudú haitiano*. *Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe* (enero-abril), 98-121.



Resumo

Maya Deren (1917-1961) foi uma cineasta de mediados do século XX que chegou a ser considerada a “Mãe” do cinema experimental e de vanguarda dos Estados Unidos, graças a filmes como *Meshes of the Afternoon* (1943), *At Land* (1944), *Ritual in Transfigured Time* (1946). Entre 1947 e 1954, esta artista realizou quatro viagens a Haiti que lhe permitiram adentrar-se no conhecimento da religião vodu, dando por resultado diversos trabalhos. Primeiro, um livro sobre a religião haitiana, *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, publicado em 1953, e, segundo, um material fílmico de quase 9 horas que, conquanto Deren nunca deu a conhecer em vida, veio à tona pública em 1981 a maneira de documentário. Neste trabalho examinam-se algumas das representações e interpretações que sobre o vodu construiu e legou esta cineasta pioneira.

Palavras chave: Maya Deren, Haiti, vodu, cinema dos Estados Unidos, imagens, representações.

Resumen

Maya Deren (1917-1961) fue una cineasta de mediados del siglo XX que llegó a ser considerada la “madre” del cine experimental y de vanguardia de los Estados Unidos, gracias a filmes como *Meshes of the Afternoon* (1943), *At Land* (1944), *Ritual in Transfigured Time* (1946). Entre 1947 y 1954, esta artista realizó cuatro viajes a Haití que le permitieron adentrarse en el conocimiento de la religión vudú, lo cual dio como resultado diversos trabajos. En primer lugar, un libro sobre la religión haitiana titulado *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, publicado en 1953, y, en segundo lugar, un material fílmico de casi 9 horas que, si bien Deren nunca dio a conocer en vida, salió a la luz pública en 1981 a manera de documental. En este trabajo se examinan algunas de las representaciones e interpretaciones que sobre el vudú construyó y legó esta cineasta pionera, en función de las cuales se inscribió dentro de una corriente más amplia de revalorización del vudú que tuvo en el libro *Ansi parla l’Oncle* (1928), del escritor haitiano Jean Price-Mars, un momento fundacional.

Palabras clave: Maya Deren, Haití, vudú, cine estadounidense, imágenes, representaciones.

Abstract

Maya Deren (1917-1961) was a filmmaker of the mid-twentieth century came to be considered the “mother” of experimental and avant-garde cinema of the United States, thanks to films like *Meshes of the Afternoon* (1943), *At Land* (1944), *Ritual in Transfigured Time* (1946). Between 1947 and 1954, this artist made four trips to Haiti that allowed her to enter the knowledge of the voodoo religion, resulting in different works. First, a book about the Haitian religion entitled *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, published in 1953, and, secondly, a film material almost 9 hours, while Deren never released in life, left to light in 1981 like documentary. This paper examines some of the representations and interpretations about voodoo built by this pioneering filmmaker.

Keywords: Maya Deren, Haiti, Voodoo, American cinema, imagery, representations.

INTRODUCCIÓN

En los anales del cine estadounidense, el nombre de Maya Deren (1917-1961) ocupa, sin duda, un lugar destacado. Gracias a filmes como *Meshes of the afternoon* (1943), *At Land* (1944), *A Study in Choreography for Camera* (1945), *Ritual in Transfigured Time* (1945-46), *Meditation on Violence* (1948), *The Very Eye of Night* (1952-55) Deren es considerada la madre del cine experimental y de vanguardia de los Estados Unidos que se desarrolló entre los años cuarenta y cincuenta del siglo xx. Varios aspectos caracterizaron el trabajo pionero de esta cineasta. En primer lugar, su incansable búsqueda de un lenguaje propio para el cine, distinto e independiente de los lenguajes de las otras artes y, por consiguiente, capaz de suscitar nuevas experiencias de realidad en el espectador. Para Deren, el cineasta debía aspirar a crear un lenguaje formal con base en el uso *creativo* de la cámara de filmación, esto es, utilizar la cámara como un medio activo que no solo registra y reproduce la realidad tal cual es, sino que, al darle al artista la posibilidad de manipular el tiempo y el espacio, construye nuevas realidades. Si sus filmes fueron la puesta en práctica de esta aspiración, la reflexión teórica sobre la misma quedó plasmada en textos como *An Anagram of Ideas of Art, Form and Film* (1946), *Cinema as an Art Form* (1946) o *Cinematography: the Creative Use of Reality* (1960) (Deren, 2005).

En segundo lugar, su rechazo público a la parafernalia del cine hollywoodense, a su hacer cine en serie a la manera de una industria fordiana. Frente a la *monstruosa* división del trabajo de la producción cinematográfica de Hollywood, Deren abogó por un cine más personal, más íntimo, en el que el artista debía asumir las funciones de editor, difusor y exhibidor de su propia obra, a fin de garantizar la integridad de la misma. En esto último, explica Bill Nichols (2001), Deren fue, sin duda, pionera: se convirtió en modelo de ejemplares actos de autopromoción, distribución y exhibición de un cine experimental en espacios universitarios, donde aspiró a crear públicos receptivos a un lenguaje formal, distinto del lenguaje narrativo imperante en Hollywood.

En tercer lugar, la interdisciplinariedad con la que concibió y ejecutó, en todo momento, su quehacer fílmico: diálogos incesantes entre el cine y la danza, el cine y la literatura, el cine y la antropología, el cine y la pintura. Diálogos prolíficos que llevaron, incluso, a Deren a proponer analogías entre el cine y las nociones antropológicas de ritual, en cuanto que el primero, fundado en la imagen y el movimiento, resultaba más cercano al ritual como práctica despersonalizada que al estado verbal de la poesía o la prosa.



En este trabajo proponemos centrar la atención en un evento que, desde estas apuestas interdisciplinarias y estéticas, peculiarizó la vida y la obra de Deren. Se trata de la relación que existió entre esta creadora y Haití. Resulta que entre 1947 y 1954 Deren realizó una serie de viajes a territorio haitiano con el objetivo inicial de estudiar y filmar las danzas de ese país antillano. A raíz del contacto que sostuvo con los antropólogos Gregory Bateson y Margaret Mead —quienes le hicieron notar que solo entendería la danza en Haití si conocía el contexto religioso en que esta se insertaba—, Deren acabó por adentrarse en el conocimiento de la religión vudú, y el resultado de sus exploraciones fueron diversos trabajos: un libro sobre la religión haitiana titulado *Divine Horsemen. Voodoo Gods of Haiti*, publicado en 1953; una grabación de música de ceremonias vudú que, bajo el sello de Elektra Records, se reunió en el disco *Voices of Haiti*; y, finalmente, un material fílmico de casi 9 horas que constituye uno de los primeros registros cinematográficos sobre las prácticas y rituales del vudú. Si bien este acervo visual Deren nunca lo dio a conocer en su totalidad, hacia 1981 fue editado a manera de documental por su tercer esposo, Teiji Ito, quien lo difundió bajo un título similar al del libro, *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti*.

¿Qué motivos y eventos llevaron a Deren a interesarse por este país afrocaribeño?, ¿qué representaciones e interpretaciones en torno al vudú construyó y plasmó esta cineasta vanguardista tanto en su libro como en sus filmaciones? Estas son las preguntas que se pretende responder en las siguientes páginas. Para ello, partimos de una primera consideración. En el momento en que Deren viajó a Haití existió entre el público estadounidense lo que la estudiosa Mary Renda (2001) denomina una *fascinación cultural* por este país caribeño, traducida en una abundante producción de películas, cuentos, novelas, obras de teatro, estudios antropológicos y libros de viaje hechos por estadounidenses para estadounidenses. Esta fascinación cultural tuvo como telón de fondo la ocupación militar de Estados Unidos en Haití de 1915-1932; evento a partir del cual proliferaron imágenes y representaciones sobre la nación haitiana como tierra exótica y misteriosa, y sobre el vudú como sinónimo de zombis, hechiceros y rituales diabólicos.

Lo que intentaremos mostrar es que Deren, si bien fue heredera de esta fascinación cultural, lejos de repetir los estereotipos en torno a los haitianos y su religión, presentes en numerosas producciones de la época, emprendió una batalla a favor del vudú ante el público norteamericano. Tanto en su libro como en sus filmaciones defendió la tesis de que el vudú no constituía un culto demoníaco o la expresión de una superstición, sino un sistema de creencias y rituales de enor-

me complejidad y profundas raíces religiosas. De esta manera, Deren se inscribió dentro de una corriente intelectual más amplia de revalorización y dignificación del vudú, la cual tuvo en el libro *Ansi parla l'Oncle [Así habló el tío]* (1928), del haitiano Jean Price-Mars, un momento fundacional.

Eleonora Derenkowsky —mejor conocida como Maya Deren— nació en Ucrania el 29 de abril de 1917, en una familia de origen judío. En 1922, debido a la persecución antisemita en la URSS y a la simpatía de su padre por León Trotsky, se trasladó con su familia hacia los Estados Unidos, estableciéndose en Siracusa, Nueva York. Fue en esta ciudad donde Deren inició sus estudios universitarios y se unió a la Liga de Jóvenes Troskistas. Al graduarse en 1935 se mudó a Nueva York, donde participó en algunas protestas socialistas y estudió en la universidad de la urbe de hierro. Hacia 1939 comenzó sus estudios de maestría en literatura inglesa en la New School for Social Research y en el Smith College. De este último recinto se graduó con una tesis sobre poesía francesa, inglesa y norteamericana de finales del siglo XIX y principios del XX. De acuerdo con Jan L. Millsapps (s/f), esta tesis es una muestra no solo del amplio conocimiento que sobre la poesía poseyó Deren —especialmente de autores como Ezra Pound y T. S. Eliot, cuya influencia se notaría en sus trabajos fílmicos—, sino también de la inclinación que tuvo por aquellos años hacia la literatura como su principal medio de expresión artística.

Hacia 1941-1942 se produjo el viraje en la vida de Deren que la llevaría hacia la danza y el cine. En efecto, en 1941 se convirtió en secretaria personal de la coreógrafa afroamericana Katherine Dunham, quien, como veremos más adelante, despertó en ella su interés por la danza y Haití. Ese mismo año conoció a Alexander Hammid, reconocido fotógrafo y camarógrafo checo, con quien contrajo nupcias en 1942. Fue precisamente por influencia de este personaje que Deren ingresó al mundo del cine y comenzó su innovadora carrera fílmica.

El primer trabajo cinematográfico de Deren, *Meshes of the Afternoon* (1943), lo realizó en compañía de Hammid. Esta ópera prima fue galardonada con el Gran Premio Internacional para un filme experimental en el Festival Internacional de Cine de Cannes de 1947, y marcó la transición de Deren de la expresión literaria hacia la expresión visual (Millsapps, s/f, p. 23). En 1944 realizó su primer filme sola, *At Land*, al cual le siguieron *Study in Choreography for Camera* (1945) y *Ritual in Transfigured Time* (1946). Varios estudiosos de la filmografía de Deren (Jacobs, 1948; Pramaggio-

re, 1997; Pruitt, 2001; Millsapp, s/f) consideran estas primeras películas —todos cortometrajes, mudos y en blanco y negro— sus trabajos más innovadores y los que le permitieron trascender como la madre del cine experimental estadounidense.

Empero, valdría la pena señalar que estas no fueron sus únicas creaciones. En 1947 realizó otro cortometraje con Hammid titulado *The Private Life of a Cat*. En el mismo año filmó junto a Marcel Duchamp una película que quedó incompleta, *The witch's cradle*. En 1948 rodó *Meditation on Violence* con el artista marcial Chao Li Chi; y finalmente en 1958, con la Metropolitan Opera Ballet School, filmó su última producción, *The very eye of night*. Como ya se señalaba, un rasgo característico del quehacer artístico de Deren fue su habilidad no solo para producir, distribuir y promover sus obras sino, también para teorizar en torno a ellas. Deren sostuvo un



Maya Deren. Tomada de Reloj
Makech B https://szofiel.files.wordpress.com/2010/01/sbres_1262677304_o_.jpg

interesante diálogo entre sus textos escritos y sus creaciones visuales, de suerte que mientras en estas últimas destaca la ausencia de todo lenguaje verbal, en sus textos escritos se halla la explicación teórica en torno a su propuesta de construir un lenguaje formal del cine fundado en la imagen.

Pues bien, el interés de Maya Deren por Haití se evidenció, sobre todo, a partir de su contacto con Katherine Dunham, antropóloga y coreógrafa afroamericana, cuyos escritos y conciertos atrajeron la atención del público estadounidense hacia las danzas afrocaribeñas. Dunham fue discípula de los reconocidos antropólogos Robert Redfield y Melville Herskovits —este último autor de *Life in a Haitian Valley* (1937)—. Como resultado de una estancia de investigación en Haití, Dunham escribió el libro *Las danzas en Haití*, cuya primera edición se publicó en México en 1947, y diez años más tarde se tradujo al francés con una introducción de Claude Lévi-Strauss (Dunham, 1947).

Maya Deren conoció a Dunham cuando esta era protagonista del musical *Cabin in the Sky* en Los Ángeles (Fischer-Hornung, 2008). Afirma la estudiosa Catrina Neiman (1980) que Deren persuadió a Dunham para que la empleara como su asistente con la esperanza de realizar un trabajo conjunto sobre la danza. Al parecer Deren tenía en mente escribir un libro para niños sobre los orígenes del movimiento dancístico, para lo cual concibió un primer viaje a Haití en 1941 que, sin embargo, no pudo concretarse. Fue hasta 1947, al obtener la reconocida Beca Guggenheim, cuando Deren, finalmente, viajó a Haití.

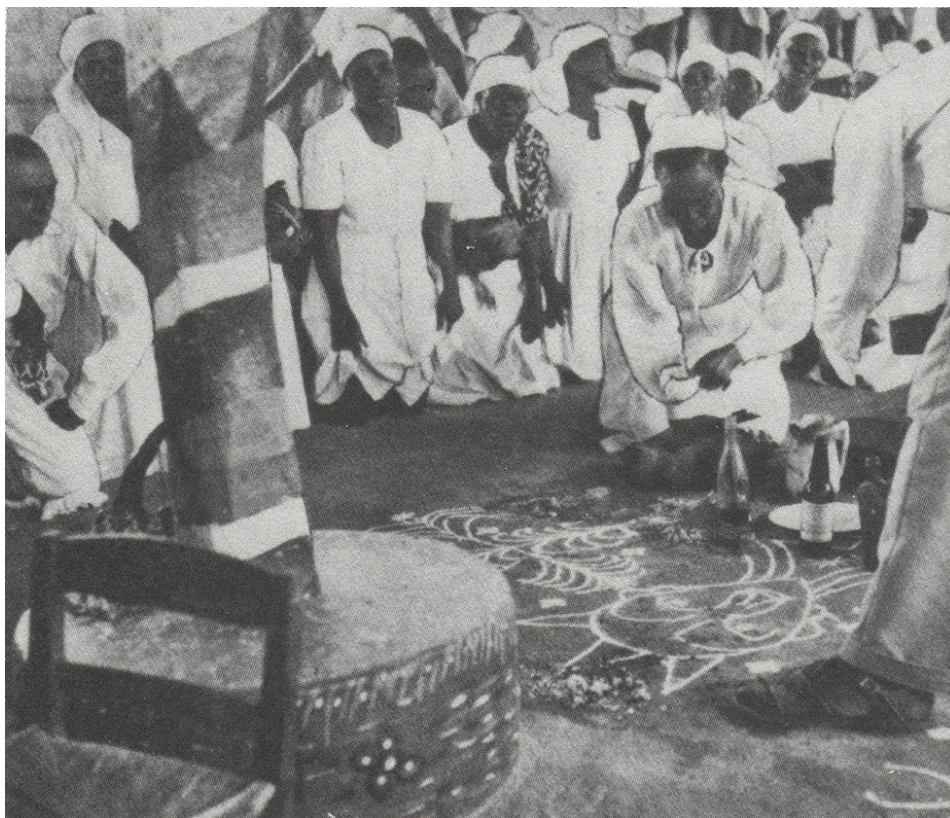
La relación entre Dunham y Deren resulta fundamental para este trabajo por dos razones. Primero, porque constituye una clave explicativa para entender el acercamiento de Deren hacia Haití. Segundo, porque dicha relación nos permite inscribir a nuestra cineasta dentro de una red más amplia de artistas, escritores y antropólogos, en su mayoría afroamericanos, quienes a raíz de la intervención militar de Estados Unidos en Haití voltearon la mirada hacia la primera república negra del mundo moderno como un escaparate desde el cual repensar sus propios problemas raciales (Thompson, 2007; Twa, 2014). Desde nuestro punto de vista, fue en el interior de dicha red que Deren se hizo partícipe de una activa producción y circulación de representaciones visuales y escritas sobre la cultura haitiana, y, además, heredera de un encuentro intelectual que resultó significativo en la construcción de Haití como objeto de estudio de la antropología moderna: el encuentro entre el antropólogo norteamericano Melville Herskovits y el haitiano Jean Price Mars (Maglorie y Yelvington, 2005).



En efecto, los casi veinte años de intervención militar facilitaron una intensa movilidad de personas y bienes culturales entre Haití y los Estados Unidos. De acuerdo con Lindsay Twa (2014), tres elementos coadyuvaron a ello. En primer lugar, la presencia de un gobierno de ocupación que hizo de Haití un lugar más accesible y seguro para los viajeros imperiales. En segundo lugar, el notorio incremento de becas y premios —como los que otorgaba la Julius Rosenwald Foundation o la John Simon Guggenheim Memorial Foundation—, gracias a los cuales artistas y estudiosos pudieron financiar estancias y viajes frecuentes a Haití. Y, por último, el creciente interés hacia el estudio de los descendientes africanos y sus raíces, que llevó a ver en Haití lo más cercano y parecido a África en América y, por consiguiente, el lugar donde se podía examinar lo que Herskovits denominó una *aculturación* en el Nuevo Mundo. De esta manera, como muestra Mary Renda (2001), desde los *marines* que al participar en la ocupación regresaban a Estados Unidos con la historia de sus experiencias en Haití hasta periodistas, misioneros, escritores y viajeros que iban y venían de la isla al continente contribuyeron en la creación de un imaginario sobre el país antillano que sirvió, entre otras cosas, para nutrir y justificar la *cultura imperialista* del coloso del norte.

En este contexto, dos visiones sobre la cultura haitiana se consolidaron en el interior de los Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XX (Renda, 2001; Twa, 2014; Dash, 1997). Por un lado, una visión sensacionalista de Haití y sus habitantes que los exotizó hasta el punto de su demonización. Un buen ejemplo de ello fue el *best-seller* de William Seabrook, *The Magic Island*, publicado en 1929, cuya lectura popularizó la representación del vudú como una religión caracterizada por ritos sangrientos, zombis, orgías entre personas y animales, magia negra, asesinatos, muertes misteriosas. La recepción de esta obra fue tan favorable que con base en ella aparecieron producciones fílmicas como *White Zombie* (1932), la primera película de zombis filmada en Hollywood; libros de viaje, como el del diplomático francés Paul Monrad, *Black Magic* (1929), y trabajos etnográficos, como el de Nora Zeale Hurston, *Tell My Horse: Voodoo and Life in Haiti and Jamaica* (1938) —libro que el propio Seabrook reconoció como la comprobación científica de muchas de sus afirmaciones—. Como considera Twa (2014), estos textos contribuyeron a construir la imagen de los haitianos como gente de origen africano marcada por su emocionalidad, su infantilismo, su hipersexualidad, sus supersticiones, su primitivismo y su violencia cercana a lo diabólico.

Una segunda visión, por otro lado, fue la que se produjo a partir del acercamiento de artistas afroamericanos hacia Haití, país en el que vieron un espejo o *imagen*



Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti by Maya Deren, tomada de *The Third Eye* http://www.thethird-eye.co.uk/wp-content/uploads/2014/07/The-Third-Eye-Magazine_Cinema_Divine-Horsemen-The-Living-Gods-of-Haiti-Maya-Deren_film_013.jpg

problemática en función de la cual repensar sus propios problemas raciales y coloniales, ya fuera idealizando una posible unidad panafricana, reivindicando el legado revolucionario haitiano o marcando una diferencia y una distancia entre la realidad racial haitiana y la de los Estados Unidos (Thompson, 2007; Twa, 2014). Se trató de una interpretación construida, principalmente, por artistas, escritores, antropólogos y viajeros vinculados al llamado Harlem Renaissance de Nueva York; entre los que se hallaron personajes como Langston Hughes, William E. Scott, Aaron Douglas, Jacob Lawrence, Katherine Dunham, entre otros. Estos artistas e intelectuales propusieron una visión menos sensacionalista de la cultura y la religión haitianas y, aunque sus obras no estuvieron exentas de generar nuevos estereotipos, abrieron la puerta hacia diálogos e intercambios entre la cultura haitiana y la norteamericana, tal como ocurrió con ese encuentro intelectual entre Herskovits y Price Mars.

Discípulo de Franz Boas, Herskovits inició sus estudios antropológicos con los afroamericanos de Harlem, lo que le permitió adentrarse en el Renaissance o New



Negro Movement.¹ En la década de 1920 decidió emprender un viaje a Surinam, a partir del cual estableció un fructífero intercambio epistolar con Jean Price Mars, pensador haitiano que adquirió renombre gracias a la publicación de su libro *Así habló el tío*, de 1928. En esta obra, considerada posteriormente por René Depestre y Léopold Senghor como precursora del movimiento de la negritud en el Caribe, Price Mars llevó a cabo una de las primeras defensas y reivindicaciones del vudú como religión de los haitianos frente a las visiones exóticas construidas tanto por los ocupantes norteamericanos como por miembros de la elite haitiana. En el libro, Jean Price Mars (s/f) reunió conferencias dictadas en plena época de la ocupación extranjera, con el objetivo de analizar el *folklore* de las clases populares del país, entendiendo por tal *ese fondo de tradiciones orales, de leyendas, de cuentos, de canciones, de adivinanzas, de costumbres, de observancias, de ceremonias y de creencias que le son propios o que se ha asimilado imprimiéndoles su huella personal* (p. 3). Al intentar revelar el significado, origen y símbolo de ese folklore, Jean Price Mars propuso dos tesis que, en el contexto de la ocupación, adquirieron un carácter político a favor de la independencia de Haití. La primera consistió en la defensa del vudú como religión y no ya como superstición, inmoralidad, magia o brujería:

El Vaudou es una religión porque todos sus adeptos creen en la existencia de seres espirituales que viven en algún sitio en el universo en estrecha intimidad con los humanos cuya actividad dominan.

Estos seres invisibles constituyen un Olimpo innumerable formado de dioses. Los más grandes de entre ellos llevan el título de Papa o Gran Maestro y tienen derecho a homenajes particulares.

El Vaudou es una religión porque el culto dedicado a sus dioses exige un cuerpo sacerdotal jerarquizado, una sociedad de fieles, templos, altares, ceremonias y, en fin, toda una tradición oral que es cierto que no ha llegado hasta nosotros sin alteración, pero gracias a la cual se transmiten las partes esenciales de dicho culto.

El Vaudou es una religión porque, a través del cúmulo de leyendas y la corrupción de las fábulas, se puede entresacar una teología, un sistema de representación gracias al cual, primitivamente,

¹ Melville Herskovits fue miembro fundador y primer presidente de la African Studies Association, y ocupó la primera posición profesional del African Affairs establecido en Estados Unidos. Enseñó antropología en Columbia y la Northwestern University, donde en 1947 asumió la dirección del programa en Estudios Africanos. Para investigar sobre las culturas africanas y sus derivaciones, viajó a la Guyana Holandesa, África occidental, Haití, Trinidad y Brasil. Otros trabajos suyos fueron *Acculturation* (1938), *Trinidad Village* (1943), *Cultural Anthropology* (1955) y *Dahomean Narrative* (1956).

nuestros ancestros africanos se explicaban los fenómenos naturales y que yacen de modo latente en la base de las creencias anárquicas sobre las cuales reposa el catolicismo híbrido de nuestras masas populares. (p. 37).

Acorde con este argumento, la segunda tesis se encaminó a demostrar el origen africano de esa religión, en específico su procedencia dahomeyana, y, con ello, el carácter *civilizado* de ese origen.

¿Por qué hablamos de civilización africana?

¿En qué dédalo de sofismas vamos a extraviarnos?

¿Ambos términos no se oponen uno y otro lo mismo que dos cuerpos incompatibles se rechazan en el crisol del experimentador?

¿No es considerada el África negra como la tierra clásica del salvajismo? ¿Cómo puede hablarse, sin paradoja, de civilización africana? Es esa, al menos, la idea un tanto simplista que nos hemos hecho del país de nuestros ancestros por la información singularmente abreviada que hemos recogido en manuales harto sumarios.

[...] Si por civilización de un país, de un pueblo, de una raza, se entiende la organización social y política, la cultura intelectual a la cual dicho país, dicho pueblo o dicha raza ha llegado, si se comprende el haz de sus instituciones, sus creencias, sus costumbres y sus hábitos, si todas esas cosas revelan en dicho pueblo sentido de la vida colectiva y privada, la regla de donde manan el derecho y la moral, ha habido, en cierto momento dado, centros de civilización en el continente africano, de los que, no sólo se han encontrado vestigios sino cuyo esplendor ha fulgurado más allá de los límites de la estepa y del desierto [...] (Price Mars, s/f, p. 75).

De esta manera, Jean Price Mars se lanzó a la defensa del origen africano no solo del vudú sino de todo el pueblo haitiano, con lo que dio continuidad a una línea de interpretación inaugurada en Haití por Joseph Anténor Firmin (1850-1911) en su libro *De l'égalité des races humaines* (1885) y por Hannibal Price (1841-1893), autor de *De la réhabilitation de la race noire par la République d'Haïti* (1900). Ese origen africano para Jean Price Mars era el que debía ser reivindicado como fundamento de la identidad y soberanía de la nación frente a la “brutal insolencia de los imperialismos de toda laya”:



[...] sólo nos será dado ser nosotros mismos a condición de no repudiar ninguna parte de la herencia ancestral. Pues bien, esta herencia es en sus ocho décimas partes un don del África. Además de esto, sobre este estrecho planeta que no es más que un punto infinitesimal en el espacio, los hombres se han mezclado desde milenios al extremo de que ya no hay un solo sabio auténtico, incluso en los Estados Unidos de América, que sostenga sin echarse a reír la teoría de las razas puras [...]

Todos los hombres son el hombre.

¿Nuestros antepasados? ¿Pero en qué puedo yo sentirme humillado de saber de dónde vinieron, si llevo mi marca de nobleza humana en la frente como una estrella radiosa y en si en mi ascensión hacia más luz, me siento aligerado por la herida sagrada del ideal?

¿Nuestros antepasados? Son ante todo los muertos cuyos sufrimientos seculares, el valor, la inteligencia y la sensibilidad se fundieron antaño en el crisol de Santo Domingo para hacer de nosotros lo que somos: seres libres [...]

¿Nuestros antepasados? Son todos aquellos que se levantaron lentamente de la animalidad primitiva para desembocar en el ser transitorio que somos, aún temblorosos ante lo desconocido que nos envuelve, pero herederos de la gloria inmarcesible de ser hombres. Es porque nuestros antepasados fueron hombres que padecieron, que amaron y esperaron, que podemos, nosotros también, aspirar a la plena dignidad de ser hombres a pesar de la brutal insolencia de los imperialismos de toda laya [...] (Price Mars, s/f, p. 273).

Herskovits entró en relación con Jean Price Mars teniendo el antecedente de este texto pionero. Así, al intercambio epistolar que iniciaron en los años veinte, le siguió el encuentro cara a cara que se registró en 1934, cuando Herskovits viajó a Haití, junto con su esposa, para realizar un trabajo de campo. Por recomendación e intermediación de Jean Price Mars, Herskovits pudo instalarse durante doce meses en la región de Mirebalais y emprender el estudio etnográfico que culminaría en la escritura del libro *Life in the Haitian Valley* (1937). En esta obra Herskovits se propuso documentar la vida diaria de las comunidades campesinas haitianas y su religión vudú, a fin de dilucidar ya no solo sus orígenes y elementos africanos sino, además, sus *estructuras racionales*, tipologías y funciones.

Dunham y Deren fueron herederas y continuadoras de este encuentro intelectual entre Price Mars y Herskovits que acabó por nutrir esa segunda visión, menos sensacionalista y exótica, de Haití y su religión. Dunham, en particular, se vio

especialmente favorecida por este encuentro, ya que gracias a él pudo emprender su estudio sobre las danzas en Haití. Al respecto relataba:

Hacer una análisis de las danzas del área cultural caribe, fue el interés original del viaje de investigación financiado por la Julius Rosenwald Foundation y bajo la égida del Departamento de Antropología de la Universidad de Chicago y del Dr. Melville J. Herkovits de la North Western University [...] pronto nos hubimos de dar cuenta de que dicho análisis era una aventura demasiado amplia para un solo viaje de investigación, dando por resultado que los materiales de la presente disertación únicamente se refieran a determinadas regiones de la isla de Haití.

Seis meses en las demás islas de las Antillas Menores y Mayores habían de convencerme firmemente de que toda danza de un grupo primitivo está vinculada, o lo estuvo en alguna otra época, a determinadas actividades rituales, sagradas o seculares, y en Haití tal convicción quedó apoyada además, por nueve meses de intensa investigación, utilizando cámaras, equipo para grabar discos y libros de notas.

[...] consulté a mis consejeros locales, los doctores Jean Price-Mars, J.C. Dorsainville y Camille Lhérisson [...], a las sacerdotisas de Grasse y Tealine, y a los sacerdotes Julian y Ti Cousin, de manera que siguiendo su consejo, limité mi estudio a los alrededores de Port-u-Prince, Léogane, las Praderas de Cul-de-Sac...Mirebalais, St. Marc y el Cap Haitiene en el Norte. (Dunham, 1947, p. 9).

Dunham (1947) confiesa haber realizado etnografía participante, de tal suerte que comenzó a vivir con la gente campesina y se inició en el culto Rada-Dahomey, *que es la matriz de tantas danzas en Haití.*

Así, al cabo de unos cuantos meses de ininterrumpida observación y constante participación en las danzas llegué a formular el primer examen general que después se ha convertido en un análisis bastante complejo de las danzas del campesino de Haití. Dicho análisis se hizo a base de los aspectos materiales, la organización y la función, tanto individual como dentro de la estructura social. (p. 12).

Jean Price Mars, Melville Herskovits y Katherine Dunham constituyen, pues, una tríada intelectual en diálogo con la cual Maya Deren construyó su propia visión vanguardista sobre el vudú haitiano. Pese a que no hemos hallado algún registro que nos indique que Deren haya conocido personalmente a Jean Price Mars, tanto él como Herskovits son referencias bibliográficas fundamentales en su obra *Divine*



Maya Deren's recordings of voodoo ceremonies (released on 10" LP record by elektra, 1953) tomada de <https://s-media-cache-ako.pinning.com/originals/bc/98/ab/bc98ab2d63dac43ae76ao263d817337o.jpg>

Horsemen. Lo que muestra este libro es que la lectura que hizo de ambos autores no fue en ningún momento pasiva sino todo lo contrario: se trató de una lectura eminentemente creativa, hecha en función de sus propias inquietudes estéticas en torno al cine, la danza, los rituales y el arte en general.

II

De acuerdo con Sarah Keller (2014), Deren realizó un total de 4 viajes a Haití. El primero lo llevó a cabo entre septiembre de 1947 y abril de 1948, gracias a la beca Guggenheim. Este fue el viaje que le permitió permanecer más tiempo en la isla, estableciendo los contactos necesarios para volver y realizar sus observaciones sobre las ceremonias del vudú. A su retorno se dirigió a Nueva York en busca de financiamiento, y fue en este contexto que tuvo lugar su encuentro con los antropólogos Gregory Bateson y Margaret Mead. Ambos habían regresado de Balí y Nueva Guinea en 1939, después de tres años de investigación, innovando en el

uso de la fotografía y el cine como medios etnográficos. En efecto, estos antropólogos fueron los realizadores de un material fílmico llamado *Trance and Dance in Balí*, el cual, a decir de Ira Jacknis (1988), inició el campo de la antropología visual en Estados Unidos. Después de su acercamiento al trabajo fílmico y etnográfico de la pareja Bateson-Mead, Deren volvió a la república antillana en tres ocasiones más: en junio de 1949, permaneciendo cuatro meses; entre enero y julio de 1950 y, finalmente, en 1954, acompañada de su tercer esposo, Teiji Ito.

En el prefacio a *Divine Horsemen* —obra publicada a sugerencia de Gregory Bateson— Deren (1970) explica que el propósito inicial de su primer viaje a Haití fue realizar un montaje fílmico sobre la danza, entendida esta en su forma más pura, para combinarla con elementos no haitianos. El resultado de este propósito inicial fue su cortometraje *Meditation on Violence*, en el que combinó los movimientos tradicionales del arte marcial chino wu-tang-shaolin con la música de tambores haitianos, grabados por ella misma. Así lo explicaba:

The Wu Tang school is based on the idea of absorbing the force of the opponent [...]

[...]

Shao-Lin, the other style of boxing which also appears in the film, is based on aggressive attack [...] In the film the intent is not to show these movements in a documentary sense, but to recreate through filmic means –editing rhythms, camera attitudes and movements, etc.– the sense and spirit of these forms. In the Wu Tang...Ch'ao-li Chi's [el bailarín del film] movements ignore the camera. In the aggressive Shao-Lin they confront the camera. In the climactic sword movement the camera participates actively as the antagonist itself.

But all this is not combat itself. It is the idea of combat, at an abstract remove. It is a meditation on the nature of violence and so involves, in spatial terms, a sharp departure from my previous films. There I used the camera to make the dancer transcend space, to be everywhere and anywhere. In this film the place is an abstraction which is nowhere.

Another innovation, for me, is the use of music. Here I have used, both separated and in combination, a Chinese flute recording and some original drum recordings which I made in Haiti. The flute seems to me the sound itself of the lyric spirit. The drums are the pulse of blood. I think a meditation on violence would have both. (Deren, 2005, p. 229).



Empero, lo que confiesa esta cineasta es que, al cabo de cuatro años y tres viajes distintos a Haití, este proyecto original se desbordó hacia nuevos cauces. Lo que se concibió en un principio como un mero trabajo fílmico con fines estéticos desembocó en la escritura de un libro sobre *la mitología* y los rituales del vudú, así como en la grabación de decenas de cintas sobre dichos rituales, las cuales quedaron arrumbadas en cajas dentro de su armario. Lo que ocurrió, explica Deren, fue que la irrefutable realidad y fuerza de esa religión se impuso sobre sus pretensiones de artista.

[...] I had begun as an artist, as one who would manipulate the elements of a reality into a work of art in the image of my creative integrity; I end by recordings humbly and accurately as I can, the logics of a reality which had forced me to recognize its integrity, and to abandon my manipulations. (Deren, 1970, p. 6).

Lo paradójico, reconoce Deren, es que esta derrota ante la inexorable integridad de lo real, así como su condición de artista vencida, la colocaron en una posición privilegiada para la comprensión del vudú: posibilitaron que se situara al mismo nivel de los campesinos haitianos y, desde ahí, emprendiese el desciframiento de su cultura y su religión. Maya Deren sostiene que pudo entonces darse cuenta de que los artistas, al igual que el campesino haitiano practicante del vudú, constituían un *grupo étnico* dentro del mundo capitalista, objeto del mismo trato de *nativos*:

[...] in the modern industrial culture, the artists constitute, in fact, an “ethnic group”, subject to the full “native” treatment. We too are exhibited as touristic curiosities on Monday, extolled as culture on Tuesday, denounced as immoral and unsanitary on Wednesday, reinstated for scientific study Thursday, feasted for some obscurely stulish reason Friday, forgotten Saturday, revisited as picturesques Sunday. We too are misrepresented by professional appreciators and subjected to spiritual imperialism, our most sacred efforts are plagiarized for yard goods, our histories are traced, our psyches analysed, and when everyone has taken his pleasure of us in his own fashion, we are driven from our native haunts, our modest dwellings are condemned and replaced by a chromiun skyscraper [...]

My own ordeal as an “artist/native” in an industrial culture made it impossible for me to be guilty of similar effronteries towards the Haitian peasants. It is a sad commentary upon the usual visitor to Haiti that this discretion seemed, to the Haitians, so unique that they early formed the conviction that I was not a foreigner at all, but a prodigal native daughter finally returned [...]

This affinity –resulting from a situation peculiar to an artist as citizen of an industrial culture– is a basis of communication which is not comprehended in any catalogue of professional field methods. (Deren, 1970, p. 7).

Desde esta perspectiva de artista/nativa, Deren intentó en su *Divine Horsemen* librar una batalla a favor del vudú, partiendo de la distinción, ya señalada por Price Mars, entre las dos ramas originarias de la religión: la rama Rada-Dahomey, considerada el verdadero vudú, beneficioso, de intenciones positivas y carácter protector, y la rama Petro, referida a la parte negativa, dedicada a la destrucción y lo perjudicial. El vudú, afirma Deren (1970), *es una religión de estatura mayor, rara visión poética y expresión artística, que contiene un panteón de divinidades que, de acuerdo con la terminología astronómica, puede denominarse una constelación de primera magnitud* (p. 15). [Traducción nuestra].

Es importante reconocer y resaltar esta perspectiva de artista que Deren no negó a la hora de aproximarse al vudú, porque ahí radica una de las fortalezas y originalidades de su estudio. De hecho, el historiador de las religiones Joseph Campbell, en el prefacio que redactara en 1970 para una reedición del *Divine Horsemen* de Deren, celebró esa perspectiva al afirmar:

[...] To whom, for example, do we turn for the sense and experience of Christian worship: to a Dante Alighieri or to Max Weber? It has always been my finding that the poet and the artist are better qualified both by temperament and by training to intuit and interpret the sense of a mythological figure than the university-trained empiricist. And rereading today, after twenty years, Maya Deren's celebration of the gods by whom her own life and personality were transformed, I am reconfirmed in that finding; reconfirmed, also, in my long-held belief that this little volume is the most illuminating introduction that has yet been rendered to the whole marvel of the Haitian mystères as "facts of the mind". (Deren, 1970, xiii).

Coincidimos, en ese sentido, con la caracterización propuesta por Lindsay Twa (2014) del trabajo de Deren como una *etnografía creativa*, esto es, una etnografía en la que la artista empleó las técnicas expresivas de su arte para ayudar a crear un registro sistemático de culturas y escenas “en el campo”, complementando y extendiendo, de esta manera, el trabajo de los científicos sociales. Así, a diferencia de las reflexiones científicas de Jean Price Mars, tratando de explicar, desde la psiquiatría, fenómenos como el de la posesión o el trance experimentados por los servidores del vudú; o a diferencia del quehacer etnográfico de Herskovits, claramente situado en la región de Mirebalais como punto de partida para el análisis



de los orígenes, las transformaciones y la organización social, económica y religiosa de la sociedad haitiana, el trabajo de Deren se enfoca en la comprensión y descripción de *esa rara visión poética* del vudú: sus principios y sus fundamentos, sus dioses y sus rituales, sus danzas y su música.

En su *Divine Horsemen* Deren explica que toda la estructura del vudú se sostiene sobre la concepción de que el hombre tiene un cuerpo material animado por un espíritu, el *gros/bon/ange*, el cual, siendo inmaterial e invisible, no comparte la muerte del cuerpo. Este *gros bon ange* es una especie de gemelo inmortal del hombre mortal: repositorio de su historia, su forma, su fuerza, su habilidad, su inteligencia y su experiencia. El *gros bon ange* es el alma del hombre, pero entendida esta no como algo vago o como una evanescencia mística, sino como energía y acción de la mente, estado de la conciencia, depósito del conocimiento y la experiencia, fuente y acción del juicio, la decisión, el deseo, la voluntad.

Al morir el hombre, su *gros bon ange* se separa de su cuerpo físico, de la materia-carne que lo contuvo en vida. Si los descendientes y parientes de ese hombre son capaces de garantizar una separación exitosa, a través de los rituales adecuados —tales como el ritual de separación (cuando al morir el hombre se separa el cuerpo de su *gros/bon/ange* y su *loa* protector) y el ritual de reclamación (cuando, después de un año y un día, se reclama el *gros/bon/ange* de las aguas del abismo para alojarlo en un *govi*, donde será invocado, consultado y venerado, es decir, el difunto se transforma en una autoridad moral, en un ancestro)—, puede salvarse ese legado invaluable que constituye el *gros bon ange* del difunto, ponerse al servicio de la vida, enriqueciendo el presente y garantizando el porvenir. Ese *gros bon ange*, incluso, puede adquirir, gracias al tiempo y la colectividad, el estatus de un *loa*, una divinidad, arquetipo de un principio moral o natural.

Explica Maya Deren que los *loas*, las divinidades del vudú, son los habitantes del Mundo de los Invisibles: mundo dentro de un espejo cósmico, poblado de inmortales reflejos de todos aquellos que alguna vez habitaron la tierra. La metáfora del espejo es fundamental en la concepción del vudú, al igual que el símbolo de la cruz. Esta representa la totalidad de la superficie de la tierra, la intersección del plano horizontal, que es el mundo mortal, con el plano vertical, el mundo metafísico. La cruz es el punto de acceso al Mundo de los Invisibles, al cosmos de las almas, a la fuente de la fuerza de la vida, la memoria y la sabiduría cósmicas, al hogar de las principales divinidades del vudú, a saber: Legba, el dios de la vida;

Ghede, el dios de la muerte; Damballah, el padre venerable; Agwé, el dios del mar; Erzulie, la diosa del amor; Ogoun, el dios de la guerra y el fuego.

Dentro del vudú, continúa Deren, todas estas divinidades poseen el poder de desplazar temporalmente el *gros/bon/ange* de una persona viva y transformarse en fuerza animada de su cuerpo físico. Es decir, tienen la facultad de la posesión. Mientras dura, la persona poseída por el *loa* asume las acciones y actitudes de este, dejando a un lado, por completo, su propia personalidad. La posesión es el tema que, en buena medida, articula toda la interpretación de Deren en torno al vudú, ya que la considera *el centro* hacia el cual convergen todos los caminos de esta religión. Precisamente, Deren tituló su obra *Divine Horsemen* como metáfora del acto de posesión: al poseer, el *loa monta* a la persona, se convierte en su jinete, y la persona poseída, en el caballo al servicio de su montador. De ahí la idea de *Divine Horsemen*: los jinetes divinos. La parte final del libro, bajo el encabezado *The White Darkness*, es, precisamente, el relato de la posesión que en una ceremonia vudú experimentó Deren en carne propia:

I have left possession until the end, for it is the center toward which all the roads of Vodoun converge. It is the point toward which one travels by the most visible, the most physical means, yet, for the traveler, it is itself invisible. One might speak of it as the area of a circle whose circumference can be accurately described; yet this circumference is not, itself, the circle which it defines. To know this area, one must, finally, enter. (Deren, 1970, p. 247).

Si el libro *Divine Horsemen* es la explicación de los principios, fundamentos y elementos del vudú, el documental editado por su tercer esposo, Teiji Ito —utilizando parte del material filmado por Deren durante sus viajes a Haití— es la visualización de algunos rituales en los que esos principios se materializaban y en los que el acto de la posesión del *loa* se hacía posible con la finalidad de tranquilizar e instruir a la comunidad, dar a conocer a los hombres sus deseos y manifestar su autoridad. Para Deren, los rituales eran textos *no escritos* en los que debía leerse y comprenderse la metafísica del vudú. Casi una decena de rituales aparecen en el filme, aludiendo cada uno a *loas* distintos:

1. Un ritual a Legba, vínculo entre el mundo visible y el mundo invisible; punto de acceso del universo. Se trata del primer *loa* que se saluda en una ceremonia, cuyas representaciones son la cruz, principal símbolo del vudú, y el árbol, lugar sagrado por el cual viaja la divinidad para manifestarse ante la colectividad.



2. Una ceremonia de matrimonio entre el Dios del Mar (Agwé) y la Diosa del Amor (Erzulie), conducida por una sacerdotisa, *mambo*, quien, de acuerdo con el narrador del documental, dirige una de las ceremonias más elaboradas dentro del vudú.
3. Una ceremonia en honor a Erzulie (diosa del amor, la belleza, los sueños), en la que se enfatiza el papel de la danza como medio que revela la llegada de la divinidad en la persona que ejecuta los movimientos dancísticos más intensos.
4. Una ceremonia en honor a Ogun, *loa* de la guerra, la autoridad, el poder, el arquetipo del héroe.
5. Otra ceremonia dedicada a Gedé, el *loa* de la vida y la muerte, la eterna figura en negro. Ceremonia en la que se pone en evidencia el sincretismo religioso entre lo católico y lo africano, y se explica el papel del sacrificio de los animales dentro del ritual: transfundir energía al *loa*, en cuanto que la sangre fresca es símbolo de vida. Para un gran poder se requiere una gran energía; de ahí que el festín físico en honor al *loa* sea una de las principales obligaciones del creyente.
6. Un ritual a Akata, el *loa* de la agricultura.
7. Un ritual en el que Gedé interfiere en la ceremonia de otro *loa*.
8. Dos rituales en los que se enfatiza el papel de la danza, de origen congo, que llegó a Haití. Danzas de celebración, cuyo propósito, al realizarlas al final del ritual, sigue siendo religioso, no secular.
9. Un ritual a un *loa* Petro: *loa* agresivo, cuyo origen es la venganza contra el dolor causado por la esclavitud.
10. Finalmente, imágenes de un carnaval en Haití como manifestación de la presencia de Gedé, representación del triunfo de la vida sobre la muerte, augurio de un nuevo y claro inicio después del invierno.

Un rasgo para destacar de estas filmaciones hechas por Deren y editadas por Teiji Ito es el énfasis puesto en la danza como elemento central de las ceremonias del vudú. Tres interpretaciones al respecto se encuentran en el texto *Divine Horsemen* (Deren, 1970). Primero, la apreciación que hace Deren de la danza como elemen-

to constitutivo de la cotidianidad de los haitianos. La danza como un *performance* interminable que el viajero de otros lares contempla en todo momento, en todo lugar, en toda postura y en todo movimiento: en los juegos de los niños, en el caminar de las mujeres, en las palabras pronunciadas, en las vendimias del mercado. Segundo, la distinción que propone entre esta danza cotidiana, secular, y la danza dentro del ritual del vudú. De acuerdo con Deren, esta última se reconoce por un *ethos* particular: estar dirigida no al hombre sino a la divinidad. La danza ritualizada deja de ser manifestación humana para constituirse en manifestación de la presencia divina, expresión en movimiento del virtuosismo del *loa*. Finalmente, una tercera interpretación, derivada de la anterior, es la idea de que en el ritual del vudú, la danza se convierte en una creación artística de la colectividad; los individuos presentes participan de esa creación colectiva pero no la preceden ni la agotan.

En este último planteamiento se trasluce una tesis que desde 1946 Deren propondría en torno al cine en un texto fundamental como *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*. Nos referimos a su tesis de que el ritual despersonaliza a los individuos, los saca de los confines de su individualidad para reinsertarlos en una colectividad creativa. Para Deren, el cine formalista al que aspiró debía funcionar, precisamente, como una *forma ritualística*, capaz de hacer posible la despersonalización del artista. *Despersonalización* entendida no como la destrucción del individuo, sino como su prolongación más allá de su dimensión personal; su liberación de las especializaciones y las fronteras de su personalidad para integrarse a un todo dinámico que, como toda relación creativa, dotara a sus partes de un significado más amplio y duradero (Deren, 2005, pp. 58-59).

III

Moira Sullivan (2001) afirma que Deren sí tuvo la intención de realizar su propio filme sobre el vudú con base en todas las imágenes que recopiló durante sus viajes a Haití. No obstante, dificultades tanto estéticas como económicas la llevaron a desistir de tal empeño, inclinándose, más bien, por darle un valor etnográfico e histórico a los 20 000 pies de cintas de grabación de 16 mm. Empero, esto tampoco obtuvo el éxito deseado. Deren solicitó apoyo de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos para el resguardo del material, el cual le fue negado. Asimismo, intentó despertar el interés de diversas universidades; mismas que tuvieron reservas hacia el trabajo por tratarse de un material elaborado por una artista y no por una antropóloga profesional. La única vez que Deren editó sus grabaciones



por propia cuenta fue al realizar un cortometraje de dos minutos para la televisión, bajo el título *CBS Odyssey*, en el que aparece la secuencia de mujeres haitianas en camino hacia el mercado, seguida de una danza ritual y una ceremonia en honor al *loa* del mar, Agwé. Al final, argumenta Sullivan, todo este trabajo fílmico no resultó en vano. Deren aprovechó tanto sus aproximaciones fílmicas como teóricas hacia el vudú para nutrir sus propias creaciones y reflexiones cinematográficas.

Como quisimos mostrar en este trabajo, tanto en sus textos escritos como visuales Deren se empeñó en llevar a cabo un ejercicio de revalorización de vudú, más allá de los prejuicios y los estereotipos construidos en torno a esta religión. En ese sentido, un último elemento que nos gustaría señalar como muestra de esta afirmación es la marginalidad que en el interior de la obra de Deren tuvieron dos figuras que, a la larga, terminaron por imponerse en el imaginario popular y cinematográfico de los Estados Unidos en torno al vudú: las figuras del zombie y la hechicería.

En la interpretación de Deren, el zombie, efectivamente, constituye la figura de mayor terror dentro del vudú. Pero su terror emana no de su existencia sino de la posibilidad de convertirse en uno de ellos. Este terror, argumenta Deren, es de naturaleza moral, refleja el profundo valor que los practicantes del vudú le otorgaban a los poderes de la conciencia y a la capacidad de juicio moral, de deliberación y de autocontrol que todo hombre posee. En el zombie sin alma, el haitiano observa la última manifestación de lo que despreciaría en cualquier contexto: la pérdida de los poderes humanos de percepción, evaluación, autocontrol y voluntad. El zombie, en cuanto que cuerpo desprovisto de conciencia, es, por ello, la cosa más terrible y temible: representa la pérdida de la conciencia, la pérdida de ese elemento que separa al hombre de la materia, aquello que lo rescata de los abismos y se deja como legado ancestral a los descendientes y parientes y, con el paso del tiempo, puede adquirir el estatus de divinidad.

Bajo esta lógica, Deren no negó la existencia de la hechicería dentro del vudú, pero la relacionó con las divinidades del culto *Petro*, culto más agresivo y violento que, de acuerdo con su interpretación, fue el que invocaron los esclavos negros para lograr su liberación frente al blanco. Para Deren, este culto tuvo su origen en América, precisamente, como revancha de los indios ante la desaparición de su raza y como arma de los negros para alcanzar su libertad.

Bibliografía

- Berger, K. (2010). In Search of the Thing Itself: animals and Africans in the art of three jewish woman: Maya Deren (1917-1961), Clarice Lispector (1920-1977), and Hélène Cixous (1937-). *Australian Journal of Jewish Studies*, 24, 23-36.
- Dash, J. M. (1997). *Haiti and the United States. National Stereotypes and the Literary Imagination*. U.S.A.: MacMillan Press.
- Deren, M. (1970). *Divine Horsemen. Voodoo Gods of Haiti*. London: Thames and Hudson.
- Deren, M. (1980). From the Notebook of Maya Deren. *October*, 14, 21-46.
- Deren, M. (2005). *Essential Deren: collected writing on film*. USA: McPherson & Company.
- Dubois, L. (2001). Vodou and History. *Comparative Studies in Society and History*, 43 (1), 92 y ss.
- Dunham, K. (1947). *Las danzas en Haití*. México: Acta antropológica.
- Fischer-Hornung, D. (2008). “Keep alive the powers of Africa”: Katherine Dunham, Zora Neale Hurston, Maya Deren, and the Circum-Caribbean Culture of Vodoun. *Atlantic Studies*, 5 (3), 347-362.
- Jacobs, L. (1948) Experimental Cinema in America (Part Two: The Postwar Revival). *Hollywood Quarterly*, 3 (3), 278-292.
- Jacknis, I. (1988). Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: their Use of Photography and Film. *Cultural Anthropology*, 3 (2), 160-177.
- Keller, S. (2014). *Maya Deren. Incomplete control*. USA: Columbia University Press.
- Maglorie, G. y Yelvington, K. (2005). Haiti and the anthropological imagination. *Gradhiva* (online). <http://gradhiva.revues.org/335>
- Michelson, A. (1980). On Reading Deren’s Notebook. *October*, 14, 47 y ss.
- Millsapps, J. L. (s/f). *Maya Deren, Imagist*. South Carolina: University of South Carolina.
- Morales Pérez, D. (2009). El Macbeth negro de Orson Welles. En *Caribe imaginado. Visiones y representaciones de la región*. México: Instituto Mora.
- Neiman, C. (1980). An Introduction to the Notebook of Maya Deren, 1947. *October*, 14, 3-15.



- Nichols, B. (2001). Documentary Film and the Modernist Avant-Garde. *Critical Inquiry*, 27 (4), 580-610.
- Pramaggiore, M. (1997). Performace and Persona in the U.S. Avant-Garde: The Case of Maya Deren. *Cinema Journal*, 36 (2), 17-40.
- Price Mars, J. (s/f). *Así habló el tío*. La Habana: Casa de las Américas.
- Pruitt, J. (2001-2002). Stan Brakhage and the Long Reach of Maya Deren's Poetics of Film. *Chicago Review*, 47/48, 116-132.
- Renda, M. (2001). *Taking Haiti. Military Occupation and the Culture of U.S. Imperialism: 1915-1940*. North Carolina: University of North Carolina Press.
- Sullivan, M. (2001) Maya Deren's Ethnographic Representation of Ritual and Myth in Haiti. En *Maya Deren and the Amerian Avantgarde*. Berkeley: University of California Press.
- Thompson, K. A. (2007). Preoccupied with Haiti. The Dream of Diaspora in African American Art, 1915-1942. *American Art*, 21 (3), 74-97.
- Turim, M. (1986). Childhood Memories and Household Events in the Feminist Avant-Garde. *Journal of Film and Video*, 38 (3/4), 86-92.
- Twa, L. J. (2014). *Visualizing Haiti in U.S. Culture, 1910-1950*. USA: Ashgate.
- Varela, W. (2005). We Will Not Go Quietly: Some Thoughts on the Avant-Garde, Then and Now. *Journal of Film and Video*, 57 (1/2), 3 y ss.
- Zimmermann, P. (1986). The Amateur, the Avant-Garde, and the Ideologies of Art. *Journal of Film and Video*, 38 (3/4), 63-85.
- Zryd, M. (2007). Avant-Garde Films: Teaching "Wavelength". *Cinema Journal*, 47 (1), 109 y ss.