

**DEREN, Maya; MARTÍNEZ, Carolina
(ed.). *El universo dereniano.
Textos fundamentales de la
cineasta Maya Deren.* Ediciones
de la Universidad de Castilla-La
Mancha, Cuenca, 2015, 239 pp.**

Date of reception: 10/07/2018

Date of acceptance: 20/05/2019

Maya Deren considered herself an *amateur* filmmaker – in the sense of film-lover – and this love drove her to create not only a poetics of her own, but also a theory of cinema in which she left the legacy of her intense creative work. In *El universo dereniano* (“The Derenian Universe”), the result of a previous study, Carolina Martínez compiles and edits into Spanish some of the fundamental texts that can help us to explore the work of one of the leading figures of American experimental cinema. The compilation brings together the writings that Martínez considered the most relevant to accompany a viewing of Deren’s films, and is commendable as a work because it enables Spanish speakers to access material that is essential with regard to the aesthetic reflections that influenced experimental cinema in the United States in around the 1940s.

Martínez’s selection embraces complete texts and a few notes on Deren’s films that follow her evolution as a theorist and a filmmaker. At the age of just 18 and already settled in New York with Alexander Hammid, she wrote *Self Portrait* (1935). She presents herself, in a writing style with a great richness, as a young Marxist of Slavic origin, the daughter of a renowned psychiatrist and a student from the International School of Geneva in Switzerland and New York’s Syracuse University (pp. 20-23). Her interest in intellectual development led her to become interested

– which is visible in her writings – in disciplines ranging from anthropology to psychology and Gestalt theory, in addition to the theory of relativity.

The volume reveals an interest in Deren the anthropologist, less known than the filmmaker, yet at the same time intrinsically tied to the latter. In *Religious Possession in Dancing* (1942) she is already showing an interest in the rituals of the primitive communities she had discovered in travel books and monographs on anthropology from the late 19th and early 20th century, such as those by James Frazer or Bronisław Malinowski. At this initial point, her interest in ritual and dance is linked to the experience and psychological phenomena that she introduces when she establishes a parallel between possession and hysteria (pp. 43). The approach is reminiscent of Sigmund Freud in *Totem and Taboo* when he sees the “neurotic ceremonial” as a compulsion of repetition similar to the one in group rituals (FREUD, 1970), though Deren distances herself from the psychopathologization that her culture creates out of these phenomena and admires the social nature they possess in cultures such as that of Haiti.

Though Deren’s theoretical reflections have not had the same recognition as the works by other theorists and filmmakers have had – such as Sergei Eisenstein’s montage of attractions or Dziga Vertov’s kino-eye – Deren’s self-consciousness towards her work is revealing. Distancing herself from the psychological, she continues to be interested in rituals, this time in relation to the technological possibilities of cinema: spatial manipulation in *Choreography for the Camera* (1945), temporal manipulation in *Creating Movies with a New Dimension: Time* (1946) and the very creativity of the lens-eye in *Cinema as an Art Form* (1946).

In *An Anagram of Ideas on Art, Form and Cinema* (1946), the previous theoretical principles of the filmmaker are condensed and particular importance is given to the way time is used, leading to the creation of a cinematographic form in which the collection of parts as a whole has to be elevated to a ritual experience, coinciding with the start of filming of *Ritual in Transfigured Time* (1946). Based on an anagram, Deren uses intertwined vertical and horizontal lines to structure the main points of her theoretical proposal, in which the manipulation of time and space plays a fundamental role to reach the ritual side of cinema. Something that is comparable to the distinction between the extensive and intensive variables of Bergsonian thought which, according to Renata Jackson, influenced the theory of image-movement and image-time in Gilles Deleuze’s studies on cinema. In this way,

Jackson considers that the intensive variables correspond to a complex structure that is intuitively understood via an experience that is non-analyzable and non-spatial but indivisible, as time is in the Bergsonian duration. Meanwhile, the extensive variables are linked with space and are present in the dramatic horizontal structure with which Deren links actions and events unfolding throughout space (JACKSON, 2001: 66). In a symposium on cinema and poetry, and following this line of thought, Deren referred to “horizontal lines” in relation to the union of different spaces and the evolution of one feeling into another in drama, as well as “vertical lines” in allusion to the depth and ramifications of the moment in poetry (p. 225), both of which are present in her cinematographic experimentation.

Deren criticizes the realist, the surreal, the romantic and the primitive modern to defend a ritual art form that “isn’t simply an expression of pain, for example, nor an impression of pain, but it is in itself a form that creates pain (or whatever its emotional intent is)” (p. 100). She believes that art forms are constituted in ritual forms which in the case of cinema – through the manipulation derived from its condition as an art of time and space – situate it between what is “really real” and what is “unreally real” (p. 137), a play on words in which it looks as if she is making the case for inventing and creating new realities. In this sense, cinema stands out because of its ability to experiment and invent new forms, leading the viewer into a kind of induced illusion that is made possible by mechanisms such as the visual deceptions achieved through Duchamp’s optical tricks in *Anémic cinéma* (1926), a filmed anagram in which, thanks to the practice of time, hypnotic effects are achieved such as a cone that looks concave and after that convex.

With this in mind, she uses different techniques and effects by making use of choreographic movements, optical tricks, the action of framing and editing as theorized in *Creative Editing* (1947), *Cinematography: The Creative Use of Reality* (1960), *New Directions in Film Art* (1951) and in notes such as *About Magic*. Meanwhile, in *Planning by Eye: Notes on “Individual” and “Industrial” Film* (ca. 1947), she asserts the amateur filmmaker’s freedom to experiment with the cinematographic form.

Throughout Deren’s writings we can see how her experimentation with cinematographic form is always attempting to explore the dimension beyond images. She conceives of the artist as a magician who brings the unreal to what is real, the unknown to what is known, and she believes in cinema as an experience of

great value for educating through experiencing emotions. Thus, her writings draw us into her cinema which, like a ritual, enables the invisible to become visible.

Translated by Daniela Torres Montenegro
(See original texts at the end of the journal)

Bibliography

FREUD, Sigmund. (1970). *Tótem y Tabú*. Madrid: Alianza Editorial

JACKSON, Renata. (2001). The Modernist Poetics of Maya Deren.

NICHOLS, Bill (ed.) *Maya Deren and the American avant-garde* (pp. 47-56). Berkeley: University of California Press.

How to quote MORENO PELLEJERO, Ariadna. *DEREN, Maya; MARTÍNEZ, Carolina (ed.). El universo dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Comparative Cinema*, Vol. VII, No. 13, pp. 91-94.

**DEREN, Maya; MARTÍNEZ, Carolina
(ed.). *El universo dereniano.
Textos fundamentales de la
cineasta Maya Deren.* Ediciones
de la Universidad de Castilla-La
Mancha, Cuenca, 2015, 239 pp.**

Fecha de recepción: 10/07/2018

Fecha de aceptación: 20/05/2019

Maya Deren se consideró una realizadora *amateur* –en el sentido de amante– y este amor la llevó a crear no solo una poética propia, sino también una teoría del cine donde dejó el legado de su intensa labor creativa. Carolina Martínez en *El universo dereniano*, fruto de una investigación previa, compila y edita al castellano algunos textos fundamentales con los que ahondar en el trabajo de una de las protagonistas del cine experimental norteamericano. La compilación recoge los escritos que Martínez ha considerado de mayor relevancia para acompañar el visionado de las películas de Deren y constituye un trabajo digno de elogio al facilitar el acceso en el mundo hispanoparlante a un material imprescindible para las reflexiones estéticas que influenciaron el cine experimental en los Estados Unidos alrededor de los años 40.

La selección de Martínez engloba textos completos y algunas notas sobre las películas de Deren que siguen su evolución como teórica y realizadora. Con tan solo 18 años y ya instalada en Nueva York con Alexander Hammid, escribe *Autorretrato* (1935). Con gran solvencia en la escritura, se presenta como una joven marxista de origen eslavo, hija de un reconocido psiquiatra y estudiante de la Escuela Internacional de Ginebra, en Suiza, y la Universidad de Siracusa, cerca de Nueva York (pp. 20-23). Su inquietud por el desarrollo intelectual la llevará al interés manifiesto en sus escritos por disciplinas que van desde la antropología hasta la

psicología y la teoría de la Gestalt, pasando por la teoría de la relatividad.

El volumen revela el interés por una Deren antropóloga, menos conocida que la realizadora y, sin embargo, indisociablemente unida a ésta. En *La posesión religiosa en la danza* (1942) ya muestra interés por los ritos de las comunidades primitivas que habría encontrado en libros de viajes y monografías sobre antropología del tránsito del s. XIX al s. XX como las de James Frazer o Bronisław Malinowski. En este primer momento su interés por lo ritual y la danza se vinculan a la experiencia y los fenómenos psicológicos que ella introduce al establecer un paralelismo entre posesión e histeria (p. 43). Recuerda a Sigmund Freud en *Tótem y Tabú* cuando ve en el «ceremonial neurótico» una compulsión de repetición semejante a la de los rituales colectivos (FREUD, 1970), pero Deren se aparta de la psico-patologización que su cultura hace de estos fenómenos y admira el carácter social que tienen en culturas como la haitiana.

Pese a que las reflexiones teóricas de Deren no han gozado del reconocimiento del que disfrutaban los de otros teóricos y realizadores como Sergei Eisenstein, al referirse al montaje de atracciones, o Dziga Vertov, con el cine-ojo, la autoconciencia de Deren sobre su trabajo resulta reveladora. Alejándose de lo psicológico sigue interesándose por lo ritual, esta vez con relación a las posibilidades tecnológicas del cine: la manipulación espacial en *Coreografía para la cámara* (1945), la temporal en *Haciendo películas con una nueva dimensión: el tiempo* (1946) y la creatividad propia de la lente-ojo en *El cine como forma de arte* (1946).

En *Un anagrama de ideas sobre arte, forma y cine* (1946) se condensan los principios teóricos anteriores de la realizadora y se concede especial importancia al manejo del tiempo llevado hacia la creación de una forma cinematográfica en la que el conjunto de las partes ha de elevarse a una experiencia ritual, coincidiendo con el comienzo del rodaje de *Ritual in Transfigured Time* (1946). Partiendo de un anagrama, Deren estructura en verticales y horizontales entrelazadas entre sí los principales puntos de su propuesta teórica, en la que juega un papel fundamental la manipulación del espacio y del tiempo para llegar a lo ritual en el cine. Algo comparable a la distinción entre variables extensivas e intensivas del pensamiento bergsonian que habría influido en la teoría sobre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo de los *Estudios sobre Cine* de Gilles Deleuze, tal como ha notado Renata Jackson. Así, Jackson considera que las variables intensivas se corresponden con una estructura compleja

entendida intuitivamente mediante una experiencia no analizable, ni espacial, sino indivisible, como el Tiempo en la duración bergsoniana; mientras que las variables extensivas se relacionan con el espacio y estarían presentes en la estructura dramática horizontal con la que Deren enlaza acciones y eventos desplegados en el espacio (JACKSON, 2001: 66). En un simposio sobre cine y poesía, y siguiendo esta línea, Deren se referirá a «horizontales», en relación con la unión de espacios diferentes y la evolución de un sentimiento a otro en el drama, así como «verticales», en alusión a la profundidad y las ramificaciones del momento en la poesía (p. 225), ambas presentes en su experimentación cinematográfica.

Deren critica al realista, al surrealista, al romántico y al moderno primitivo para defender la forma ritual del arte que «no es simplemente una expresión del dolor, por ejemplo, ni una impresión del dolor, sino que es en sí mismo una forma que crea dolor (o cualquiera que sea su voluntad emocional)» (p. 100). Considera que las formas del arte se constituyen en formas rituales que en el caso del cine, a través de la manipulación derivada de su condición de arte del tiempo y del espacio, lo sitúan entre lo «realmente real» y lo «irrealmente real» (p. 137), un juego de palabras en el que pareciera que aboga por la invención y creación de nuevas realidades. En este sentido el cine destacaría por su capacidad para experimentar e inventar formas llevando a una suerte de ilusión inducida en el espectador, posible gracias a mecanismos como podría ser el engaño de la mirada logrado a través de los juegos ópticos de Duchamp en *Anémic cinéma* (1926), un anagrama filmado en el que, gracias al ejercicio del tiempo, se consiguen efectos hipnóticos tales como que un cono aparezca cóncavo y luego convexo.

Con tal propósito, apuesta por utilizar diferentes técnicas y efectos haciendo uso de los movimientos coreográficos, los juegos ópticos, la acción de encuadrar y la de editar teorizadas en *Montaje creativo* (1947), *Cinematografía: el uso creativo de la realidad* (1960), *Nuevas direcciones en el arte del cine* (1951), o en apuntes como *Sobre la magia*. Mientras que, en *Planificando de forma visual: notas sobre cine «personal» y cine «industrial»* (ca. 1947), *Amateur versus profesional* (1959) o *La aventura de hacer cine creativo* (1960), reivindica la libertad para experimentar con la forma cinematográfica del cineasta *amateur*.

A lo largo de los escritos de Deren se aprecia cómo su experimentación de la forma cinematográfica siempre busca explorar la dimensión más allá de las imágenes. Concibe al artista como un mago que trae lo irreal a lo real, lo desconocido a lo

conocido; y cree en el cine como experiencia de gran valor para educar desde la vivencia de las emociones. Así, su escritura nos adentra en su cine que, como un ritual, ayuda a hacer visible lo invisible.

Referencias

FREUD, Sigmund (1970). *Tótem y Tabú*. Madrid: Alianza Editorial.

JACKSON, Renata (2001). *The Modernist Poetics of Maya Deren*.

NICHOLS, Bill (ed.), *Maya Deren and the American avant-garde* (pp. 47-56). Berkeley: University of California Press.

Cómo citar MORENO PELLEJERO, Ariadna (2019). *DEREN, Maya; MARTÍNEZ, Carolina (ed.). El universo dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Comparative Cinema*, Vol. VII, No. 13, pp. 157-160.