

MAYA DEREN
LA LEVEDAD DEL LABERINTO CIRCULAR

¿Qué es la obra de Maya Deren? Un sueño; una ficción donde los deseos se desplazan y se condensan sin las coordenadas espacio-temporales o sin los parámetros narrativos causa-efecto.

Una escritura que transcribe el hacer "automático" del pensamiento. Maya Deren: la primera artista, la primera autora auténticamente surrealista del cine independiente norteamericano.

"Maya Deren tomó el movimiento surrealista como forma de expresión, porque a través de él alcanzó la madurez mediante el concepto de viaje interior hacia la mente."

"Surrealismo: sustantivo masculino. Automatismo psíquico, mediante el cual se pretende expresar, sea verbalmente, por escrito o de otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento con ausencia de toda vigilancia ejercida por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral."

Vanguardia, surrealismo: términos que denotan una imagen transparente de un hacer artístico. Un pensar la literatura, la pintura, el cine sin las ataduras racionales de una mirada consciente. Un pensar el arte como ese lugar donde "(...) gritan los seres confusamente desde su inconsciente."

La vanguardia surrealista queda atrapada en la experiencia del espacio imaginario u onírico. Ahí, el sujeto pulula "libre" de toda norma, de toda limitación. Nada sujeta, ni le sujeta, a que sus deseos se transcriban a través de imágenes metafóricas o metonímicas.

La escritura automática del surrealismo intenta configurarse sin la rejilla de la cultura, de la norma. Ni norma "estética" -ruptura con el modelo clásico de narración- ni norma "moral" -subvertir todo pensamiento lógico, binario, consciente, consentido por la sociedad burguesa. Subvertir toda norma para que el pensamiento "real", esto es, el inconsciente, hable.

"Nosotros vemos que hay magia, construcción de una dimensión vertical del sueño para llegar a construir complicadas metáforas, ideogramas, palabras estructuradas por un conglomerado de imágenes."

Se podría decir que toda la realidad de la obra de Maya Deren se asienta en la descorporeización de la narración clásica -un hacer encadenado por la lógica del discurso de la vigilia-, para dar cuerpo a la presencia femenina. Una presencia femenina que se antropomorfiza en Maya Deren: directora -actriz-personaje de sus propias obras. Maya Deren es el sujeto de la enunciación y del enunciado, el mismo desdoblamiento que se produce en el estado onírico. De ahí que la enunciación pueda penetrar libremente en el enunciado.

LA RASGADURA DEL LÍMITE

El límite creativo del encuadre se rasga impudicamente. La enunciación no tiene ningún pudor en penetrar en el enunciado. Un brazo femenino extradiagético, antropomorfismo del yo de la enunciación, irrumpe en campo para dejar una flor, después, como en el cine mágico de Méliés, desaparece. Nítida huella de ese "yo de la enunciación" que se quiere presente.

Claramente, la mirada del espectador ha quedado exaltada por la exuberante presencia del enunciador.

La flor, ahí, sola, en el suelo, queda ensombrecida por la figura de una mujer. Y de nuevo un brazo femenino igual, que al igual que el anterior, entra en campo, pero esta vez para recoger la flor. La sombra etérea de la mujer toma

cuerpo en ese brazo. El discurso no quiere disimular la semejanza de ambos brazos, al igual que su modo de penetrar en campo.

No cabe duda, ¿quién no ha notado esa profunda semejanza, esa íntima identidad entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado a través de la carnalidad de ese brazo femenino? Se podría decir que se establece una ecuación: el sujeto de la enunciación = el sujeto del enunciado = la actriz = Maya Deren. Ecuación constante tanto en "Meshes of the afternoon", como en "Ritual in transfigured time" y "At land". Sí, la actriz es el pivote sobre el que se engarzan la autora y el personaje en toda la obra de esta directora. En la escritura de Maya Deren, como en "Ciudadano Kane", "la enunciación es la que preside y protagoniza el efecto de sentido de cada enunciado." Un sentido que lleva al personaje hacia la muerte real o imaginaria. Se podría decir que esa omnipresencia del "yo de la enunciación" dentro del relato es lo que arrastra al sujeto del enunciado hacia la soledad ...hacia la muerte.

LA VERDAD DE LA FLOR

La flor es ese objeto que circula entre todas las figuras del relato: del sujeto de la enunciación a los sujetos del enunciado.

Se podría decir que la flor, en el relato de "Meshes of the afternoon", tiene la misma función que la carta del cuento de Edgar Allan Poe, "La carta robada", que analiza J. Lacan en "El seminario II": "Es un símbolo desplazándose en estado puro, al que no es posible rozar sin ser de inmediato apresado en el juego." Un juego que atrapa y arrastra a los personajes por algo que "domina con creces sus particulares individualidades". O dicho en otros términos, la flor, como la carta del cuento de Poe, "es, (tal y como señala Lacan), para cada uno de los personajes del relato su inconsciente."

Aquí radica la importancia de ese objeto dejado en campo, a modo de don, por el sujeto de la enunciación.

La flor es el inconsciente, ese agujero en espiral donde se esconde la verdad del sujeto. Pero, a veces, encontrar la verdad arrastra al sujeto a la muerte o a la locura.

¿Y no es cierto que al final vemos a la protagonista muerta con los trozos de un espejo?

El espejo, ese objeto que simboliza el espejismo de la unidad, es paradójicamente fragmentado para rasgar la yugular de la protagonista.

Todo se inicia con esa flor depositada en campo por el sujeto de la enunciación y que recoge el sujeto del enunciado. A partir de aquí, la flor, entre las manos de los personajes, inicia el trayecto en el espacio de la casa -interior (salón-comedor)/exterior (jardín). Un trayecto físico que connotará un trayecto hacia lo real de la flor: metamorfosis de la flor en cuchillo, en espejo fragmentado. La flor, ese objeto que punza, que rasga la verdad de ese sujeto femenino: la impotencia para ver(se) "otro".

Como dice Georges Bataille, "somos seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible; pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida."

"Meshes of the afternoon" enuncia esa mirada melancólica sobre la unidad perdida, literalmente reflejada en ese plano cargado de plasticidad donde la protagonista mira a través de la ventana a esa figura vestida de negro que lleva la flor. Unidad irrecuperable, nostalgia de completud que lleva a la protagonista a la muerte.

La protagonista no puede saber de la discontinuidad de su ser, de su propia diferencia del "Otro" de su yo, o del "otro" masculino. O por lo menos, no puede integrar de manera simbólica la discontinuidad del sujeto; por eso la flor, ese don otorgado por la enunciación, se convierte en cuchillo siniestro para rasgar al protagonista, al otro masculino, cuando intenta acariciarla.

Al comienzo, en el primer plano está la flor -la incertidumbre, el inconsciente-, al final, en el último plano se halla la muerte - la certidumbre, el consciente-, y en medio toda una estructura narrativa circular que no ha podido evitar ese trágico suicidio.

LA CIRCULARIDAD SINIESTRA

El relato se despliega en cinco partes a modo de muñecas rusas, que a la vez se vuelve a plegar en tres partes según el modelo clásico de presentar la trama: introducción, desarrollo, desenlace.

Una circularidad siniestra estructura las cinco partes de "Meshes of the afternoon": el inicio y el final de cada una de las partes es similar.

Veamos:

Maya Deren corre detrás de una figura vestida de negro que porta la flor; se detiene cuando llega a la puerta de entrada de la casa. Una vez dentro, una mirada subjetiva recorre el interior de un salón comedor, deteniendo la vista sobre unos periódicos en el suelo, sobre un teléfono descolgado apoyado en las escaleras, las cuales comunican con la estancia de arriba, un dormitorio, y por último sobre una mesa donde hay una taza y un trozo de pan con un cuchillo sobre él. Una vez hecho el recorrido por el salón comedor, Maya Deren sube las escaleras hasta el dormitorio. Un dormitorio con una cama, una mesilla con un espejo y un gramófono. Tampoco la protagonista se queda en ella, sino que una mirada subjetiva en picado la lanza de nuevo hacia el salón comedor; se sienta en un sofá. Después de contemplarse a sí misma sentada, se dirige a la ventana a través de la cual se ve a ella misma corriendo detrás de la figura vestida de negro y con el rostro de espejo. Y de nuevo vuelta a empezar.

Sí, la repetición de acciones similares marca la historia. En cada parte los mismos acontecimientos, aunque se introducen nuevos personajes -la doncella vestida de negro, el hombre-, y los objetos como si estuviesen animados cambian de lugar. La protagonista sin poderlo evitar se ve envuelta en una espiral de acontecimientos que giran hacia el delirio siniestro de toda pesadilla: la destrucción, la muerte.

Y la similaridad encierra, como señala Freud, un sentido siniestro.

"El factor de la repetición de lo semejante (...) despierta sin duda la sensación de lo siniestro, que por otra parte nos recuerda la sensación de inermidad de muchos estados oníricos"

Circularidad como negación de lo lineal, de lo narrativo. Los filmes de Maya Deren se desarrollan por espacios y tiempos quebrados. Sí, son textos fílmicos que se (de)construyen en un estado sin lugares y sin tiempos marcados por la verosimilitud consciente de la narratividad.

Por tanto, insistimos, el discurso sólo puede llevar inevitablemente hacia el encuentro con lo siniestro: esto es, suicidio real -pesadilla de la muerte como en el relato de "Meshes of the afternoon"; o el suicidio imaginario -como sucede en el relato de "Ritual of transfigured time" y "At land"; en el primero la protagonista se sumerge en el mar hasta que es visualizada por el discurso como una novia virginal; y, en el segundo, la protagonista camina por una playa sin fin, imposibilitando la clausura del relato.

Es, justamente, esa similaridad circular inscrita en la escritura de Maya Deren, como también esa omnipresencia y omnipotencia de la enunciación, lo que permite pasar del relato del sueño a la pesadilla del relato.

El ojo abismado

"Lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás. En lo que sigue se verá cómo ello es posible y bajo qué condiciones las cosas familiares pueden tornarse siniestras espantosas."

Quizá lo más terrible del relato de "Meshes of afternoon" estribe en inscribir con toda su literalidad esta idea de Freud.

La enunciación se encierra obsesivamente en mostrarnos espacios tan conocidos, tan familiares como son el salón comedor y un dormitorio, en los cuales se ve terrible y angustiosamente atrapada la protagonista.

Cuando el sujeto del enunciado entra en la casa, una mirada subjetiva recorre la habitación: una panorámica desde unos periódicos tirados en el suelo, muestra el salón comedor deteniéndose en un teléfono descolgado en las escaleras que suben al segundo piso, y sobre una mesa donde hay una taza y un trozo de pan con un cuchillo encima, que repentinamente se cae marcando ostentosamente su afilada presencia, como si adquiriese vida.

Algo extraño emana de ese espacio tan terriblemente familiar, tan excesivamente reconocible, para que se torne siniestro, espantoso, tal y como enfatiza el primer plano del rostro de Maya Deren.

El pulcro orden de la habitación queda resquebrajado por estos objetos: los periódicos, el teléfono y por ese cuchillo. Objetos habituales en nuestra vida cotidiana, objetos inanimados que la enunciación marca en exceso, sobre todo la del cuchillo. Es como si la enunciación quisiera recordar de nuevo las palabras de Freud acerca de lo siniestro: lo siniestro que provoca "un ser aparentemente animado, sea efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado" Y no lo podemos olvidar: a lo largo del relato el cuchillo no sólo cambia de lugar sin ninguna justificación diegética, sino que además es el objeto de metamorfosis de la flor.

Una vez hecho el recorrido por el salón comedor, Maya Deren sube al dormitorio. Una habitación llena de viento que entra por la ventana. Nada en esa habitación atrapa el interés de la protagonista: ni la cama, ni el gramófono, ni el espejo sobre la mesilla donde su rostro se refleja borroso, como si no pudiese reconocer su imagen -al igual que en la fase imaginaria, cuando el niño aún no se identifica con su imagen. Una mirada en picado hacia el sofá, situado en el salón-comedor, nos dice que allí se fija el objeto de interés de la protagonista. Se sienta con la flor. Se duerme, a la vez que la cámara nos fragmenta, en un primerísimo plano, un ojo cerrándose. Un ojo abismado hacia el propio goce de lo ineludible: la muerte.

Y de nuevo, la sensación de lo siniestro hace acto de presencia: el desdoblamiento del sujeto del enunciado. Ese doble de Maya Deren, como dice Freud, se convierte "de un asegurador de la supervivencia en un siniestro mensajero de la muerte."

La muerte ya está nombrada en el relato.

II La doncella con el rostro de espejo

Esta parte está compuesta por tres fragmentos que nos introduce en el delirio del sueño. El pensamiento surrealista en estado puro.

La narración orquestada desde el punto de vista de la protagonista Maya Deren se abisma en el espacio y en el tiempo inverosímiles del sueño. Un espacio donde la protagonista entra con una mirada melancólica hacia la figura femenina vestida de negro cuyo rostro es un espejo sin reflejo. Diríase que es la antropomorfización de la muerte. Y hay algo en esa figura "mortal" que fascina de tal modo a Maya Deren que le incita a su persecución.

Y Bataille lo dice claramente: "(...) la muerte es vertiginosa, es fascinante, (...) la muerte tiene el sentido de la continuidad del ser."

Y el sujeto del enunciado de "Meshes of the afternoon", lo habíamos apuntado anteriormente, anhela la continuidad perdida, otorgada en este caso por la muerte. Y, no nos engañemos, somos individuos discontinuos que sólo a través de la muerte y el erotismo simulamos la continuidad del ser.

Es esa mirada melancólica hacia la muerte la que arrastra al sujeto del enunciado a su propia muerte-suicidio. Y parece obligado reconocerlo: nada hay de ese calor emocional que es propio de la pesadilla; esa tensión insoportable que reclama un despertar inmediato, un retorno a la realidad de la vigilia que permita huir de lo que se vive como intolerable..

Por el contrario, sólo sentimos lo insoportable y la angustia de la pesadilla, cuando la protagonista tiene que adentrarse en el espacio del dormitorio (iconografía sagrada para la unión de los amantes en Occidente). Ahí, en esas imágenes, el espacio onírico sí se convierte en pesadilla. Maya Deren no puede penetrar en ese espacio, vive esa experiencia como espeluznante, angustiada. Y la enunciación muestra esa vivencia a través de puntos de vista aberrantes, con un montaje vertiginoso, y transportando el cuchillo, ese objeto punzante, desde la mesa hasta el interior de la cama, más allá del hacer de la diégesis.

No cabe duda, la protagonista no puede simular la continuidad anhelada a través del erotismo, a través del encuentro con el "otro", masculino, como señala Bataille. De ahí que cuando se va a producir la unión con el protagonista masculino, en la cama donde yace Maya Deren, la flor se transforma en cuchillo con el que atacar al protagonista. Ese cuchillo que había adquirido una presencia animada al inicio del relato. Y, en el momento del ataque, una nueva transformación: el cuchillo se transforma en espejo que se fragmenta. Metáfora perfecta con la cual la enunciación ha connotado la imposibilidad del espejismo de la continuidad, de la unión, de la comunicación.

"Intentamos comunicarnos, pero entre nosotros ninguna comunicación podrá suprimir una diferencia primera."

Diferencia, diferencias que Maya Deren no puede sostener a través de ninguna palabra simbólica, y que esa mirada melancólica con la que se adentra en el relato onírico refleja.

"La melancolía termina entonces en la falta de simbolización, la pérdida de sentido: si ya no soy capaz de traducir o de metaforizar, me callo y muero"

III La mujer muerte

Lo inexorable del destino de Maya Deren se hace patente en esta última parte del relato.

La mirada subjetiva de la cámara con que se inicia el recorrido por la habitación salón-comedor parece que por fin halla aquello que intentaba encontrar en sus repetidas y similares panorámicas: el cadáver de la mujer. El sujeto del enunciado, Maya Deren, yace en el sofá con la yugular rasgada por uno de los fragmentos de un espejo.

La circularidad siniestra de la narración y la omnipresencia de la figura enunciativa en el interior del relato ya nos había anunciado la imposibilidad de encauzar la pesadilla del relato en el relato de un sueño.

"(...) y la pesadilla, después de todo, se caracteriza por eso, por ser el resultado del fracaso de un proceso de simbolización."

Acker, Ally, Reel women. Pioneers of cinema. 1896 to the present, New York, Continnum,1991, pág.96.

Breton, André, Manifiestos del surrealismo, Barcelona, Labor,1985, pág.44.

Monegal,A., Luis Buñuel, de la literatura al cine. Una poética del objeto, Anthropos, Barcelona,1993, pág. 26

Acker, Ally, op.cit., pág.96.

Traer a colación las películas "Ciudadano Kane" (Orson Welles, 1940) y "Un perro andaluz" (Luis Buñuel,1928) no es una cuestión arbitraria. Ambas películas increpan a la plácida mirada del espectador al igual que el cine de Maya Deren. Por una parte, en "Ciudadano Kane", largometraje contemporáneo de "Meshes of the afternoon", la presencia de la enunciación está manifiesta, a través de la cámara que traspasa libremente la prohibición del enunciado para introducirse en

el mundo del protagonista Foster Kane. Por otra parte, "Un perro andaluz" de Luis Buñuel es una película que representa en la historia cinematográfica al movimiento surrealista, y en ella Luis Buñuel, con ese modo pornográfico de rasgar el ojo de la mujer, no sólo desarticula toda lógica causa-efecto del discurso narrativo, sino que interpela terroríficamente a la mirada del espectador.

G. Requena, Jesús, "La modernidad (¿) de Ciudadano Kane. (A propósito del sujeto de la enunciación)", *Contracampo*, nº 34, pág. 33-34. Este autor señala en su análisis que "Ciudadano Kane" como escritura moderna necesita cargarse de signos del enunciador, y dotarse en el enunciado de un sujeto que sea la réplica del sujeto de la enunciación. Por tanto, establece la ecuación donde el autor = actor = personaje = Orson Welles. Una prepotencia del sujeto de la enunciación que lleva, tal y como comenta Jesús G. Requena, a la soledad total al sujeto de enunciado.

Lacan J., "La carta robada", *El seminario, II. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Barcelona, Paidós, 1978, pág. 295.

Ibib., pág.295.

Ibid., pág. 295.

Bataille, Georges, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997, pág. 19.

Freud, Sigmund, "Lo siniestro", *Obras completas, Tomo 7 (1916-1924)*, Madrid, Biblioteca Nueva, pág. 2495.

Ibid, pág., 2484.

Ibib., pág., 2492.

Ibid., pág., 2493.

Bataille, Georges, *op.cit.*, pág. 17.

Ibid, pág. 22.

Kristeva, Julia, *Sol negro. Depresión y melancolía*, Venezuela, Monte Avila Editores Latinoamericana, 1991, pág.41

G. Requena, Jesús y Ortiz de Zárate, Amaya, Léolo. *La escritura fílmica en el umbral de la psicosis*, Valencia, La Mirada, 2000, pág. 23.