

Maya Deren, despertant el somni

quaderndelesidees.press/maya-deren-despertant-el-somni/

11 de març de 2024

Maya Deren a un fotograma de *Meshes of the Afternoon* (1943)

El primer contacte que vaig tenir amb la figura de Maya Deren i les seves peces filmiques va ser durant l'últim any de la carrera, a una assignatura optativa que funcionava una mica com un calaix de sastre. Amb les llums de l'aula abaixades, es va projectar *Meshes of the Afternoon* (1943), segurament el curtmetratge més reconegut de la cineasta. En ell, una dona (la mateixa cineasta) avança per un camí sinuós, envoltat de flors i plantes. Recull una flor del terra i l'olora. Puja unes escales cap a una casa i treu de la bossa unes claus, que se li escapen i corren escales avall. Quan les recull, pot entrar a la casa, una casa d'aspecte normal. Dins la casa, unes escales que puguen i baixen per connectar espais. Després de donar una volta, s'asseu en una butaca i es queda adormida. Els ulls se li clouen. Una ombra la persegueix, anant a l'encalç dels seus passos. A poc a poc, la cronologia s'embrolla, la casa es retorça primer sobre si mateixa i després sobre la dona endormiscada. Una flor caiguda al camí esdevé una clau, la clau esdevé una daga i un mirall ocupa el lloc d'un rostre. Asseguda a l'aula, a les fosques, la meua ment donava voltes i més voltes, embuixada pel que estava veient. Després de les piruetes, van venir les preguntes: com pot ser que no hagués topat amb el nom de Maya Deren anteriorment? Com podia ser que aquella dona de meitats del segle passat amb un llegat d'imatges poderoses, i que sospitava que havia sigut la font de la qual beuen tants films posteriors, no hagués sorgit en cap conversa anterior? Si no ja al llarg de la meua vida, almenys durant la meua etapa universitària, així com havíem sentit parlar innombrables vegades del geni que va ser Godard, del pla final de *The Searchers* (John Ford, 1956) o del muntatge picadíssim de l'escena de la dutxa de *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960). Em vaig sentir immediatament apel·lada per la figura d'una creadora-muntadora i coreògrafa-dansaire amb una ment somiadora capaç de plasmar en film veritables malsons. D'això ja fa sis anys. Les seves imatges no m'han abandonat des de llavors.

Com ja va sent costum abans de posar-me a escriure, consulto un a un els llibres que conformen l'apartat «cinema» de la meua petita biblioteca domèstica. Sovint hi solc donar un tomb en cerca d'inspiració, coneixements o una guspira que m'ajudi a encendre l'escriptura al paper en blanc. Aquest cop, però, no hi he trobat res. Això m'ha fet recordar aquell contacte inicial amb Maya Deren, i ha retornat la sensació fantasmal d'estar davant d'una creadora que sobrevola moltes qüestions, sense ser esmentada. De fet, menteixo. Sí que he trobat una menció: per referir-se a un dels seus marits, el codirector de *Meshes of the Afternoon*, el fotògraf i cineasta Alexandr Hackenschmied (o Alexander Hammid, com seria

conegut més endavant). Significa això que tot el que Maya Deren va ser i continua sent és «la dona de»? Sembla que la meua tria personal de llibres sobre cinema i art apunta cap a aquesta direcció. Però si puntualitzo que aquesta biblioteca a la qual em refereixo cobreix amb cert escreix la bibliografia «bàsica» que des de jovenetes se'ns pauta a les universitats i al cànon acadèmic preestablert, podem deduir dues màximes. La primera l'accepto com a responsabilitat meua: encara em falta molt per recercar i recopilar. La segona és responsabilitat d'aquells qui anomenen i pontifiquen. Dels escriptors, teòrics, crítics i periodistes que han escrit tots aquests textos, i dels cineastes i creadors que fan el cinema del qual sí que parlen aquests textos, que tampoc la mencionen tot i vampiritzar la seva obra (la d'ella i la de moltes altres, clarament). Un cop més, el nom d'una dona imprescindible per entendre tantes coses queda fora de molts llibres i debats.

Al llarg d'aquest temps, des que vaig sentir per primera vegada el seu nom i fins ara, entomant la tasca d'escriure algunes paraules sobre ella, he tingut la sort de poder veure gran part del gruix de la seva filmografia en pantalla gran. Això, en part, es deu a un corrent feminista molt involucrat a recuperar i reivindicar noms importants de cineastes, artistes i creadores. En aquests àmbits, així com en circuits de cinema experimental, la figura de Maya Deren sobresurt en especial, sent un dels noms amb més presència, junt amb els de cineastes com Shirley Clarke o Marie Menken, per mencionar-ne un parell. Però, més enllà d'aquests espais, on segurament no hi ha persona que desconegui Deren, tinc la sensació que no se li sol donar la importància que té. L'artista va néixer a Kiev el 1917, any en què engega la Guerra d'Independència d'Ucraïna. Això, sumat a l'incipient antisemitisme nazi que començava a guanyar força a l'Europa oriental, va precipitar la migració de la família Derenkowsky (cognom que va ser anglificat més endavant) cap als Estats Units d'Amèrica l'any 1922. Filla d'un psiquiatre trotskista i una artista, Maya Deren cursa estudis universitaris de Periodisme i Ciències Polítiques, així com un màster en Literatura Anglesa i Poesia Simbolista. També segueix les petjades polítiques del seu pare, molt implicada en la lliga de joves socialistes trotskistes, on coneix el seu primer marit. Tot plegat nodrirà de forma evident les seves obres més endavant, com també el fet d'haver estat coreògrafa assistent de Katherine Dunham, ballarina i coreògrafa amb un enfocament antropològic molt destacat. Dunham va dedicar el seu corpus de treball a les cultures del Carib, on va realitzar una sèrie d'estades per estudiar les seves danses. Maya Deren també s'interessa àmpliament per l'antropologia aplicada a la dansa i altres aspectes del seu art. De les diverses estades que va fer a Haití en sorgeix material fílmic que més endavant formaria part de *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* (1985), una peça inacabada que el tercer marit de Deren, el compositor Teiji Ito, enllestiria vint anys més tard de la mort de la cineasta. La vida de Maya Deren no va ser gaire llarga (va morir als 44 anys), com tampoc ho va ser la seva filmografia, tot i que la suma d'experiències, estudis, lectures i amistats que va recopilant al llarg dels anys fa que resulti una figura tremendament polièdrica i completa. Tal com mencionava a l'inici, malgrat que d'entrada sempre se li reconeix especialment el seu vessant com a cineasta, Deren va ser coreògrafa, ballarina, muntadora, poeta i escriptora.

Com a teòrica de l'art i el pensament, als seus escrits hi rellueix una àvida fam pel mateix coneixement. Reflexions molt eloqüents i interessants de tenir com a referència de cara a veure les seves peces filmiques. Hi veiem, per exemple, raonaments sobre la interacció entre el muntatge i aspectes espaciotemporals al cinema, i com ella, com a muntadora, hi pot jugar expressivament, més que no pas literalment o narrativament. A *Cinematography: The Creative Use of Reality* pondera:

El ballarí Talley Beatty a un fotograma d'*A Study in
Choreography for Camera* (1945)

«Amb manipulació del temps i l'espai, també m'estic referint a la creació de relacions entre temps, llocs i persones separades. (...) Espais separats i distants no només es poden relacionar, sinó que també es poden fer continus a través de crear la continuïtat d'una identitat i un moviment, com quan una persona comença un gest en un entorn, i el pla està seguit immediatament per un altre entorn, on la mà completa el gest. Jo he utilitzat aquesta tècnica per fer que un ballarí passés d'un bosc a un apartament en una sola passa, i similarment anar transportant-lo d'ubicació a ubicació de manera que el mateix món esdevenia el seu escenari»¹. A les seves peces es pot veure clarament aquesta particularitat. Prenguem, per exemple, el curtmetratge *A Study in Choreography for Camera* (1945), del qual ella parla al final d'aquesta cita. Hi veiem com el ballarí Talley Beatty, que més endavant formaria part de la companyia d'Alvin Ailey o de la Boston Ballet, és transportat d'ubicació a ubicació, com ella diu, gràcies a la màgia del muntatge. La seva comprensió tant dels moviments corporals com dels de la mateixa càmera, sumada al control total que ella tenia sobre les seves pròpies peces, va permetre que pogués experimentar amb el mitjà molt lliurement.

En aquest sentit, no és absurd considerar les seves pel·lícules com a *performances* fílmiques, en les quals l'experiència de l'espectadora preval sobre qualsevol altre aspecte. En diverses d'aquestes obres, com a *Meshes...*, *At Land* (1944) o *Ritual in Transfigured Time* (1946), Maya Deren es posa a si mateixa davant la càmera, utilitzant el seu propi cos com a figura central d'una sèrie de convencions socials mirades des de l'estranyesa. En filmar-se, i en jugar amb aquestes imatges, genera una distància incòmoda i grotesca, i obre un ventall de possibles interpretacions. Malgrat que en molts textos i lectures el cinema de Deren pugui ser categoritzat com a surrealista, ella defugia aquesta etiqueta. No obstant això, és innegable la influència que Maya Deren rep dels surrealistes, així com la que ella exerceix en altres artistes. Gent com Marcel Duchamp la tenia al punt de mira, i, per consegüent, va voler col·laborar amb ella fent un curtmetratge, *The Witch's Cradle*, rodat l'any 1944, però que va quedar inacabat. A més, seguint el rastre de la influència surrealista en la vida i obra de Maya Deren, ella mateixa afirma que una de les seves pel·lícules preferides és *Le sang d'un poète* (1932), de Jean Cocteau, primera part de la seva trilogia òrfica i debut del cineasta francès. Curiosament, també Cocteau, ara considerat artista clau del surrealisme, va tenir una relació complexa amb el terme i el moviment artístic. Potser, en

certa manera, aquest rebuig en ambdós sorgeix d'un mateix lloc. El surrealisme havia patat les seves bases en tècniques com l'escriptura automàtica, formes de desactivar la raó i poder arribar al subconscient de forma més pura, directa. En canvi, per a Maya Deren, la planificació ho era tot. La simbologia present en la seva obra està tota pensada, calculada i teoritzada.

És justament aquest vessant més teòric de Maya Deren el que la converteix en una figura molt singular, perquè ella no considera aquesta faceta separada de la seva pròpia creació artística. De fet, aquest és un dels temes que li genera més preocupació a l'hora de crear. Ho comenta en una de les entrades del seu diari d'anotacions: «I tot el camí de tornada aquella discussió amb S.², que va dir que potser finalment jo abandonaria el cinema i em convertiria en antropòloga. I la meua insistència que mai estaria satisfeta analitzant la naturalesa d'una realitat donada, sinó que voldria fer-ne la meua pròpia. I la seva resposta que aquesta actitud portada a l'antropologia podria crear-ne una nova branca. I la meua resposta que potser en introduir l'actitud antropològica en el cinema ja estava creant una nova branca del cinema. Bé, potser... De totes maneres, no veig per què s'han de deixar els fets i les idees fora de l'art. Per què no coordinar-ho tot plegat en termes creatius de l'art?»³. És aquesta separació entre el món de les idees i el món de la creació artística que la tindrà ocupada al llarg de tota la seva vida. Quan llegim els seus escrits, queda clar que aquestes idees a les quals es refereix tant poden ser enteses des de la mateixa teoria artística com des de l'antropològica, com ella comenta a la cita, o inclús des d'un punt de vista polític. Per Maya Deren, la forma de pensar, produir i distribuir films no està separada tampoc de l'acte creatiu en si. Ho gestiona tot ella mateixa, ajudada per col·laboradors habituals com els seus marits (que eren també les seves parelles creatives) o la directora de fotografia i càmera Hella Heyman. Malgrat rodar i produir les seves primeres peces a Los Angeles, Maya Deren escull escapar del circuit més industrial del cinema, advocant per l'art més lliure: «La llibertat física inclou la llibertat de temps, una llibertat dels terminis imposats pel pressupost. Però, sobretot, el cineasta amateur, amb el seu equip petit i lleuger, té una inconspicuitat (per filmar amb sinceritat) i una mobilitat física que és l'enveja de la majoria dels professionals, carregats com estan pels seus monstres de moltes tones, cables i equips de rodatge»⁴. Encara així, escapant de la ideologia hollywoodenca, les peces de Deren atrauen l'interès d'artistes i crítics, que poden veure les pel·lícules a la mateixa llar de la cineasta o en entorns universitaris i museístics. Malgrat rebutjar participar en tot aquest món de fama i grans pressupostos, va aplegar una certa popularitat en aquests cercles alternatius. Com diu el crític i teòric de cine Bill Nichols, «Deren jugava el paper d'un Prometeu cinemàtic, robant el foc dels déus de Hollywood per a aquells a qui els déus es negaven a reconèixer». I tot això, com apunta en una nota de l'editorial a l'assaig de Deren *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, amb una frase atribuïda a la cineasta: «(...) es poden fer bones pel·lícules "pel preu d'un pintallavis en una sola producció de Hollywood"»⁵. Aquesta independència i autonomia buscades d'una indústria que no l'interessa gens ni mica és quelcom que marcarà el futur del cinema experimental.

Era inevitable que una figura així de lliure, així de creativa, inquieta i subversiva, no deixés la seva empremta a l'imaginari col·lectiu d'una bona corrua de cineastes que, com ella, busquen separar-se d'un cert estàndard de la indústria cinematogràfica comercial. Un dels noms més destacats seria el de David Lynch, les pel·lícules del qual comparteixen amb les de Deren la intenció de generar una experiència més que no d'explicar una història ordenada. La simbologia present a *Meshes...* (les claus, les dagues, etc.) troba ressò en els objectes descontextualitzats dels films de Lynch, des de la caixeta blava de *Mulholland Drive* fins al telèfon d'*Inland Empire*. La influència de Maya Deren encara és molt palpable avui dia, encara que sovint no se li posi nom i cara, com apuntava a l'inici del text. La seva manera de relacionar-se amb la càmera, tant davant com darrere, i també amb el component més teòric, convertint-ho en acció, és inspiradora. Ella, per damunt de tot, creia en el poder imaginatiu i creador de l'art, i la rellevància d'això de cara al món: «La història de l'art és la història de l'home i del seu univers i de la relació moral entre ells. Sigui quin sigui l'instrument, l'artista buscava recrear les forces i relacions abstractes i invisibles del cosmos, en les formes íntimes i immediates del seu art, on els problemes es poguessin experimentar i potser resoldre en miniatura. No és presumptuós suggerir que el cinema, com a instrument d'art especialment capaç de recrear relacions relativistes en un pla d'experiència íntima, té una importància profunda. Avui dia, es troba en la gran necessitat de les aportacions creatives de qui respecti les fabuloses potencialitats del seu destí»⁶. Paraules que continuen vigents avui en dia, i que poden ser far del camí de moltes artistes que volen viure i crear des dels marges. Per acabar, només vull destacar que si he pogut esbrinar més coses sobre aquesta figura irrepètible, ha estat gràcies a les programacions, cada cop més presents, del circuit cultural de Barcelona, des de cicles a la Filmoteca fins a l'Xcèntric (CCCB). Els textos de la Maya Deren estan editats en espanyol per la Universidad de Castilla – La Mancha a *El universo dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren*. En recomano la lectura per entendre el que va suposar la cineasta en el seu context, tant per al cinema com per a la dansa, l'espiritualitat i l'art en general; i així, a poc a poc, anar reparant i restaurant la seva memòria.

-
1. «By manipulation of time and space, I mean also the creation of a relationship between separate times, places and persons. (...) Separate and distant places not only can be related but can be made continuous by a continuity of identity and of movement, as when a person begins a gesture in one setting, this shot being immediately followed by the hand entering another setting altogether to complete the gesture there. I have used this technique to make a dancer step from woods to apartment in a single stride, and similarly to transport him from location to location so that the world itself became his stage». Deren, M. (1960). *Cinematography: The Creative Use of Reality*, *Daedalus*, 89. <http://www.jstor.org/stable/20026556> ⇐

2. S. fa referència a Sasha (Alexander) Hammid, cineasta i marit de Maya Deren (1942-1947). ↵
3. «And all the way back that whole discussion with S. who said that maybe I would eventually abandon film and become an anthropologist. And my insistence that I would never be satisfied analyzing the nature of a given reality but would want to make my own. And his answer that that attitude brought to anthropology might make a new branch of it. And my answer that perhaps in introducing the anthropological attitude into film I was making a new branch of film. Well— maybe... Anyway, I don't see why you have to leave facts and ideas out of art. Why not coordinate the whole business in the creative terms of art?». Deren, M. (1980). From the Notebook of Maya Deren, 1947, *October*, 14. <https://doi.org/10.2307/778529> ↵
4. «Physical freedom includes time freedom—a freedom from budget imposed deadlines. But above all, the amateur filmmaker, with his small, light-weight equipment, has an inconspicuousness (for candid shooting) and a physical mobility which is well the envy of most professionals, burdened as they are by their many-ton monsters, cables and crews». Deren, M. (1965). Amateur Versus Professional, *Film Culture*, 39. ↵
5. «(...) fine films could be made “for the price of the lipstick in a single Hollywood production”». Deren, M. (1946). *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*. Alicat Book Shop Press. ↵
6. «The history of art is the history of man and of his universe and of the moral relationship between them. Whatever the instrument, the artist sought to re-create the abstract, invisible forces and relationships of the cosmos, in the intimate, immediate forms of his art, where the problems might be experienced and perhaps be resolved in miniature. It is not presumptuous to suggest that cinema, as an art instrument especially capable of recreating relativistic relationships on a plane of intimate experience, is of profound importance. It stands, today, in the great need of the creative contributions of whomsoever respects the fabulous potentialities of its destiny». Deren, M. (1946). *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*. Alicat Book Shop Press. ↵

Si t'ha agradat aquest article i vols rebre un butlletí amb els nous articles que publiquem envia'ns el teu correu electrònic i et subscriuràs a la Newsletter de Quadern.

Quadern de les ideesCapital Natural

He llegit i acceptat les condicions establertes en l'[avís legal](#) i [política de privacitat](#).

Júlia Gaitano

Júlia Gaitano (Barcelona, 1997) és muntadora i crítica audiovisual. Graduada en Comunicació Audiovisual per la Universitat Pompeu Fabra i en Música pel Conservatori de Barcelona. Col·labora en distintes revistes online de crítica cinematogràfica com El Antepenúltimo Mohicano, Otros Cines Europa i Revista Mutaciones. També la podeu llegir al Diari de [...]

[Llegir més](#)