

## LO FANTÁSTICO EN MAYA DEREN: LA OTRA ALTERNATIVA A LA CRISIS DEL MODELO CINEMATOGRAFICO IMPERANTE

## THE FANTASTIC IN MAYA DEREN: THE OTHER ALTERNATIVE TO THE CLASSIC CINEMA CRISIS

Carlos A. Cuéllar Alejandro (Universitat de València)  
[carlos.a.cuellar@uv.es](mailto:carlos.a.cuellar@uv.es)

Recibido: 14 de noviembre 2022 / Aceptado: 13 de marzo 2023

---

**Resumen:** El cine fantástico norteamericano de la década de 1930 tuvo dos alternativas en la siguiente situándose, una de ellas, dentro de los parámetros clásicos que encontraron un nuevo camino en la propuesta de Val Lewton para la RKO. La otra vía alternativa, en cambio, nació en el seno del cine de vanguardia estadounidense gracias a la obra de Maya Deren. Cineasta, etnógrafa, bailarina, poetisa y fotógrafa, sus logros y legado han inspirado a numerosos artistas y cineastas en los últimos setenta años. El presente texto explora el cine independiente de Maya Deren, analizando sus cortometrajes *Meshes of the Afternoon* (1943), *At Land* (1944) y *Ritual in Transfigured Time* (1946), para exponer cómo el surrealismo –las películas de Luis Buñuel y Jean Cocteau, principalmente– y el ocultismo –su experiencia como ayudante de William Seabrook y su interés por la magia, la cábala y el vudú– le ayudaron a abrir un nuevo camino en el cine fantástico, de terror y de horror. La sensibilidad de Deren hacia los problemas de la mujer y su amor hacia la danza le hicieron filmar tres películas donde se plantean tres fases distintas del viaje iniciático femenino a un plano superior. Debe señalarse que *Meshes of the Afternoon* fue realizada en estrecha colaboración con su entonces marido, el cineasta y fotógrafo checo Alexander Hammid.

**Palabras clave:** vanguardia; horror; ocultismo; surrealismo; terror.

**Abstract:** American Horror Classical Cinema from the 30s had two alternatives in the 40s, being one of them also inside the established classical parameters that found a new way in Val Lewton's proposal at the RKO. The other alternative was born in Avant-Garde cinema thanks to Maya Deren's work. She was a filmmaker, ethnographer, dancer, poet and photographer whose achievements and legacy have inspired several artists and filmmakers in the last seventy years. This text explores Maya Deren's American independent cinema, analysing her short films *Meshes of the Afternoon* (1943), *At Land* (1944) and *Ritual in Transfigured Time* (1946), in order to expose how Surrealism (Luis Buñuel and Jean Cocteau films mainly) and Occultism (her experience as William Seabrook assistant and her interest in

Magic, Cabala and Voudou) helped her to open a new way in Horror and Fantastic Cinema. Deren's sensitivity to women problems and her love to dance made her film three movies where she shows three different phases of female initiation journey to a higher plane. It must be said that *Meshes of the Afternoon* was made in close collaboration with her then husband the czech photographer and moviemaker Alexander Hammid.

**Keywords:** Avant-Garde; Horror; Occultism; Surrealism; Terror

Como citar este artículo:

Cuéllar Alejandro, C. (2023). Lo fantástico en Maya Deren: la otra alternativa a la crisis del modelo cinematográfico imperante. *Revista Eviterna*, (13), 104- 119 / <https://doi.org/10.24310/Eviternare.vi13.16416>

Con Pancho en mi memoria<sup>1</sup>

## 1. Lo fantástico hasta Maya Deren

El inicio de lo que solemos denominar cine fantástico tuvo lugar con la fundamental labor pionera de Georges Méliès y el aragonés Segundo de Chomón, en Francia. El prototipo fantástico que ellos plantearon desarrolló desde finales del siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial un modelo llamado 'cine de atracciones', basado en la espectacularidad visual conseguida con los efectos especiales y una imaginativa dirección artística. Para Méliès, Chomón y sus imitadores, el punto de partida estuvo en el folclore como fuente temática y en la magia como espectáculo escénico. En sus películas está, si se me permite el uso metafórico del término, el ADN del todo el cine fantástico posterior.

Un segundo punto álgido vino gracias a la vanguardia expresionista del cine alemán de entreguerras con cineastas como Friedrich Wilhelm Murnau, Robert Wiene, Paul Wegener o Fritz Lang, que usaron la tradición literaria romántica y finisecular como excusa para materializar la angustia del periodo histórico que estaban viviendo a través de la distorsión formal, el contraste lumínico y la contundencia en el uso del maquillaje y la expresividad de sus actores y actrices. El Expresionismo influyó poderosamente en el cine de terror estadounidense de la década de 1930 gracias, en buena medida, a los cineastas y técnicos europeos que emigraron a Hollywood huyendo del nazismo. Productoras como la Universal y la Paramount acogieron gustosas la iluminación y la estética exportada por los profesionales europeos y las aplicaron eficazmente en películas cuyo protagonismo era asumido por monstruos de tradición literaria más o menos importante –Drácula, Frankenstein, el hombre invisible, la momia, el hombre lobo– y cuya representación explícita descansaba en una feliz armonía entre la labor actoral –Boris Karloff y Bela Lugosi como astros significativos– y el virtuosismo del maquillaje –los mejores especialistas fueron Jack Pierce y Wally Westmore–

---

<sup>1</sup> Nota del editor: este trabajo se integra en el dossier *Hagas lo que hagas, ámalo! Homenaje al profesor Francisco Juan García Gómez* publicado en el nº 11 de la *Revista Eviterna* –marzo de 2022– y coordinado por el graduado en Historia del Arte y doctorando, Miguel Ángel Rivas Romero.

orquestrados por cineastas como el británico James Whale y el estadounidense Tod Browning. El éxito de este tipo de cine se explica no solo por su condición como espectáculo que invitaba a la evasión en tiempos difíciles —la crisis de 1929, el auge del nazismo—, también por su valor transgresor y catártico. Como sostiene David J. Skal:

[...] la invención más duradera e influyente de 1931 sería la película de horror. Las películas de monstruos abrieron la posibilidad de la ilegalidad psíquica; un monstruo, para Hollywood, era un gángster del inconsciente. Las encrucijadas cataclísmicas de la historia normalmente conjuran imágenes potentes en el inconsciente colectivo y los años que siguieron al crack económico de 1929 no fueron una excepción. (...) Las películas de horror hacían las veces de un surrealismo para las masas, reordenando el cuerpo humano y sus procesos, desdibujando los límites entre el homo sapiens y otras especies, respondiendo inquietantemente a nuevos y casi incomprensibles descubrimientos de la ciencia y los desafíos que éstos suponían para las estructuras familiares de la sociedad, la religión, la psicología y la percepción (2008, pp. 136-137).

Pero este cine de terror americano, inscrito en el modelo estético e ideológico del cine clásico, acabó agotándose a pesar de sus intentos de supervivencia más o menos exitosos en la década de 1940, basados en la continuidad y la aplicación sistemática de la estrategia del *crossover*. Por fortuna, fue la RKO la que recogió el testigo en el propio seno del cine clásico, renovando su estrategia narrativa gracias al productor Val Lewton y directores como Jacques Tourneur, Robert Wise y Mark Robson quienes, partiendo de la sugerencia como categoría estética, propusieron un cine de terror frente al modelo de la Universal que basaba su impacto en una combinación de terror y horror donde primaba el segundo sobre el primero. Como señaló certeramente el doctor Francisco García Gómez:

La elipsis, la metonimia o la sinécdoque son figuras retóricas que en manos de Lewton, y de los directores que trabajaron para él, alcanzan algunas de sus cimas cinematográficas. Y eso, más allá de su explicación a causa del código Hays de censura, respondía con claridad a un propósito estético consciente (2007, p. 18)<sup>2</sup>.

En las películas supervisadas por Lewton, la tipología de personajes monstruosos y fenómenos sobrenaturales se enriqueció con propuestas inéditas o tratamientos innovadores. La RKO inyectó calidad al género cuando este había agotado sus fórmulas en manos de otras productoras.

Pero el cine fantástico de la década de 1940 no se materializó exclusivamente a partir del cine normativo o M.R.I —Modo de Representación Institucional—; en esos mismos años encontramos otra corriente estética que propuso una alternativa igualmente interesante y que, aunque carecía de pretensiones comerciales, ha influido, no obstante y de forma poderosa, en el devenir de la producción cinematográfica posterior. Me refiero al cine de vanguardia estadounidense. La libertad creativa e inquietud intelectual propias del cine experimental favoreció una praxis en la que tuvieron cabida temas, recursos y elementos propios de 'lo fantástico' como categoría estética, independientemente de la posible clasificación genérica

---

<sup>2</sup> Este fascinante estudio constituye una obra de referencia obligada para cualquier investigador dedicado al cine fantástico y de terror, especialmente si el foco de interés es el cine clásico estadounidense.

que se le quiera dar a sus películas. Un ejemplo altamente significativo es el de la pionera, promotora y musa del cine experimental norteamericano Maya Deren (Kiev, Ucrania 1917 – Nueva York, EE. UU., 1961). Tres de sus películas y los fragmentos conservados de una cuarta ilustran perfectamente la vía vanguardista por la que también se manifestó el cine fantástico estadounidense en esa misma época.

## 2. La vanguardia fantástica de Maya Dreyen

### 2.1 La obra maestra o el comienzo de la trilogía

La primera película a la que haré referencia es su más célebre cortometraje, titulado *Meshes of the Afternoon*<sup>3</sup> (1943), obra maestra de Maya Deren y una de las películas seminales del cine *underground* norteamericano. Pero la obra fílmica de esta no surge *ex nihilo*; en su génesis confluyen su carácter y virtudes, su cuidada educación y la influencia de la vanguardia cinematográfica europea, en concreto la francesa de la década de 1920.

En efecto, nacida en Kiev pero trasladada en su infancia a los EE. UU., Eleonora Derenkovsky –pues ese era su verdadero nombre– gozó de una infancia y adolescencia privilegiadas, estudiando en Francia y, a su regreso, convirtiéndose en periodista, licenciada en arte, bailarina, fotógrafa, cineasta, conferenciante, escritora, antropóloga y figura social dentro del ámbito artístico y cultural más progresista<sup>4</sup>.

Por otro lado, una línea continua podría trazarse entre el cine de vanguardia europeo de las décadas de 1920 y 1930 y el cine experimental estadounidense gracias a la fundamental influencia de Luis Buñuel y, especialmente, la que el genio francés Jean Cocteau ejerció al otro lado del Atlántico gracias a su película *La sangre de un poeta* (*Le sang d'un poète*, 1930) y que tanto inspiró a Maya Deren<sup>5</sup> y a Kenneth Anger en sus primeros cortometrajes, gracias al tratamiento de temas como el narcisismo, la homosexualidad y la mitología a través de una estética surrealista; por mucho que André Breton, Ado Kyrrou y otros homófobos recalcitrantes quisieran negar esa etiqueta a Cocteau. Pero si para el polifacético Cocteau el cine era poesía y el filme la visualización dinámica de un poema, para Maya Deren, etnógrafa e hija de un prestigioso psiquiatra ruso, la película era un rito que más que representar una experiencia la provocaba, tanto en el cineasta como en su público.

Intelectual polifacética y primera cineasta becada por la fundación Guggenheim para hacer un documental sobre la danza en Haití que desembocó finalmente en el estudio de los rituales del vudú, Deren usó su cine no para representar experiencias vitales sino para crearlas, para provocarlas en una visión chamánica del medio. Al fin y al cabo, estuvo interesada en la teoría y la praxis de la magia y el ocultismo durante buena parte de su breve existencia. La obra cinematográfica de Deren, y esta película en concreto, constituye una delicia estética de

---

<sup>3</sup> En español, algunos especialistas aluden a ella con el título *Marañas del atardecer*, traducción literal del original.

<sup>4</sup> De hecho, su activismo político se concretó en su pertenencia a la *Young Peoples Socialist League*.

<sup>5</sup> No obstante, Deren siempre negó la influencia de la película de Cocteau alegando que cuando filmó *Marañas del atardecer* todavía no había tenido la oportunidad de ver *La sangre de un poeta*.

gran profundidad psicológica, sorprendente pericia técnica e interesante valor mágico. Deren filmó *Meshes of the Afternoon* junto a su segundo marido, el fotógrafo y cineasta checo Alexander Hammid (1907-2004)<sup>6</sup>, en una labor creativa conjunta que, a tenor de las declaraciones de ambos, puede concretarse de la siguiente manera: Deren concibió la idea, temas y argumento del filme, además fue su directora y actriz principal. Por su parte, Alexander Hammid fue el director de fotografía y operador principal, salvo en aquellas tomas en las que él mismo aparecía como actor y que suponemos realizaría la propia Deren. También fue suyo el montaje de la película, aunque en consenso con las opiniones de su esposa. La película, tal y como se reconoce en los propios títulos de crédito, es una obra conjunta. Hammid fue quien enseñó la técnica cinematográfica a Deren, hasta tal punto que, en sus siguientes colaboraciones, Hammid estuvo cada vez menos presente. La excelente y sugerente banda sonora musical que podemos apreciar hoy día fue añadida en 1959 por la propia Deren y compuesta por su tercer y último esposo, el japonés Teiji Ito.

La película dura 14 minutos, consta de 161 planos y fue filmada en la residencia del matrimonio en ese momento, situada en Kings Road, en Hollywood, California. Así, el filme es literalmente una *Home Movie* por su naturaleza doméstica, carácter familiar y bajo presupuesto. Rodado en formato no profesional de 16 mm, su intención nunca fue comercial, como corresponde por lo general al cine experimental, lo que no evitó su estreno y éxito en los círculos artísticos e intelectuales, así como su éxito crítico traducido en premios y galardones como el *Grand Prix* del festival internacional de cine de Cannes en 1947.

Aunque vanguardista, el cortometraje no solo es figurativo sino también narrativo, si bien su relato ofrece dificultades en su comprensión debido al carácter surrealista con el que fue concebido<sup>7</sup>. El filme se inicia con una extraña mano –en realidad el brazo de un maniquí– que deposita una flor –una amapola– en el suelo [Fig. 1] y es recogida luego por una mujer –interpretada por Deren– de quien todavía no vemos el rostro pues su cuerpo está en su mayor parte fuera de campo, creando suspense sobre la identidad de un personaje de quien de momento el encuadre solo nos ofrece su sombra, su mano y sus pies calzados con sandalias.

---

<sup>6</sup> Fotógrafo surrealista checo cuyo verdadero apellido era Hackenschmied.

<sup>7</sup> Su cine es surrealista, a pesar del rechazo mostrado por Deren hacia esa etiqueta, pues asociaba a este movimiento la escritura automática, método creativo del todo opuesto al que ella aplicaba. Sin embargo, su error fue creerse el postulador de esta vanguardia, pues crear sin control alguno de la razón consciente puede ser posible en un texto escrito o en un dibujo espontáneo, pero del todo improbable en un arte complejo y colectivo como el cine.

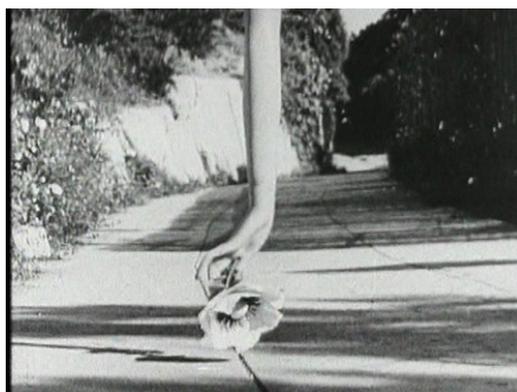
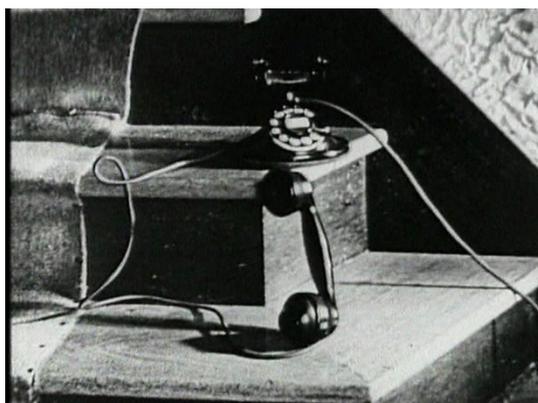


Fig. 1: Deren, M. (1943). *Meshes of the Afternoon*.

La joven ve alejarse a un hombre de espaldas –interpretado por Hammid– que desaparece por una esquina; entonces, decide entrar en su domicilio, una acción dificultada por la accidental caída de la llave cuando la saca de su bolso para abrir la puerta. La joven penetra en un hogar confortable pero un tanto descuidado, tal y como se nos muestra en cámara subjetiva con detalles como el periódico desplegado, el pan sobre la mesa con el cuchillo clavado, el tocadiscos en marcha o el teléfono descolgado sobre los escalones de la escalera [Fig. 2]. Planos objetivos y subjetivos se combinan mientras vemos a la protagonista subiendo por la escalera y descubriendo la cama sin hacer en su dormitorio. Baja de nuevo y se acomoda en un confortable sillón, donde acaba durmiéndose. Un primerísimo primer plano de su ojo cerrando el párpado es la señal que nos indica que, a partir de ese momento, el filme nos muestra el sueño del personaje a través de una cámara subjetiva que visualiza un mundo onírico en el que un misterioso personaje femenino encapuchado, que porta una flor y tiene un espejo por rostro, la 'mujer negra' o *black woman* interpretado igualmente por Alexander Hammid [Fig. 3].



Figs. 2-3: Deren, M. (1943). *Meshes of the Afternoon*.

Este macabro intruso es perseguido por la protagonista antes de desaparecer por la esquina. La chica decide entonces penetrar en su domicilio y, una sucesión de planos, desvela por fin su rostro en toda su esplendorosa belleza. El personaje, entonces, sube la escalera y la

película nos muestra la acción a cámara lenta<sup>8</sup>. Al entrar en su dormitorio, cuelga el teléfono, descubre el cuchillo sobre su cama y desciende la escalera con penosa dificultad y falta de equilibrio. Llegada a la planta baja, este doble onírico se ve a sí misma –fenómeno de autoscopía– durmiendo en el sofá [Fig. 4].

A continuación, y en el que quizás sea el plano más conocido y hermoso del filme [Fig. 5], 'la doble' se acerca a la ventana y se ve a sí misma nuevamente desdoblada en el exterior de la casa, corriendo, una vez más, tras la misteriosa figura femenina de rostro especular. Ella se sueña desdoblándose, así como soñadora y personaje soñado que a su vez se desdobra como testigo de su *Doppelgänger*, que repite la acción entrando en la casa gracias a que esta vez extrae del interior de su boca la llave de la puerta.



Figs. 4-5: Deren, M. (1943). *Meshes of the Afternoon*.

El nuevo –y segundo– 'doble' de la hermosa durmiente sube la escalera siguiendo a la misteriosa figura femenina de negro mientras la casa se balancea peligrosamente, inclinándose de un lado al otro. La 'mujer negra' deposita la flor sobre el lecho conyugal y desaparece. El segundo 'doble' ve desde la ventana un tercer 'doble' que repite la acción de entrar en la casa, pero esta vez con el cuchillo en la mano. Las 'tres dobles' de la soñadora se sientan en la mesa del comedor mientras la protagonista sigue dormida. Una de ellas coge la llave, la transforma en cuchillo y con los ojos cubiertos por unas extrañas 'gafas' de lentes esféricas, se aproxima a la durmiente [Fig. 6] en una sucesión de planos donde vemos al personaje avanzar de manera amenazadora pero rompiendo la continuidad espacial; cada paso que da cambia su entorno – interior doméstico, playa, césped, de nuevo el interior–, hasta que intenta matar a la soñadora, pero en ese preciso instante es despertada por su marido –Hammid, de nuevo– a quien sigue hasta el dormitorio.

<sup>8</sup> Sobre la imagen ralentizada, de la que Deren hizo un uso magistral en su filmografía, ella misma afirmaba (1946, p. 47): «Slow-motion is the microscope of time».



Fig. 6: Deren, M. (1943). *Meshes of the Afternoon*.

Allí, el marido intenta tener contacto sexual con ella, pero es rechazado violentamente cuando su esposa le golpea el rostro con el cuchillo, aunque ese rostro se transforma en espejo que se rompe con el impacto. La incongruencia de estas acciones delata la naturaleza onírica de las mismas. En la secuencia siguiente, finalizado ya el sueño, vemos al marido entrando en el domicilio y descubriendo a su esposa muerta, cubierta de algas, sobre el sillón en el que se había quedado dormida [Fig. 7].



Fig. 7: Deren, M. (1943). *Meshes of the Afternoon*.

No siempre los artistas son capaces de ofrecer interpretaciones exactas del contenido e intenciones de su obra, pero la altura intelectual de Deren posibilitó que ella misma aclarase estas cuestiones en referencia a la película; manifestando su voluntad de poner la técnica cinematográfica al servicio de la expresión de emociones humanas intensas y ofrecer una historia en la que un incidente simple puede ser desarrollado por el subconsciente durante el sueño y crear con ello una experiencia emocional crítica tan fuerte y personal que su imaginación acabe siendo materializada:

This film is concerned with the interior experiences of an individual. It does not record an event which could be witnessed by other persons. Rather, it reproduces the way in which the subconscious of an individual will develop, interpret and elaborate an apparently simple and casual incident into a critical emotional experience. (...) It is culminated by a double-ending in which it would seem that the imagined achieved, for her, such force that it became reality.

The makers of this film have been primarily concerned with the use of the cinematic technique in such a way as to create a world: to put on film the feeling which a human being experiences about an incident, rather than to accurately record the incident. (...) The very first sequence of the film concerns the incident, but the girl falls asleep and the dream consists of the manipulation of the elements of the incident. Everything which happens in the dream has its basis in a suggestion in the first sequence – the knife, the key, the repetition of stairs, the figure disappearing around the curve of the road. Part of the achievement of the film consists in the manner in which cinematic techniques are employed to give a malevolent vitality to inanimate objects... (Clark, Hodson & y Neiman, 1988, pp. 77-78).

La secuencia inicial, la flor depositada en el suelo es, en realidad, un *Mac Guffin*, una excusa, un pretexto argumental que permite desencadenar el resto del filme, al modo en que Hitchcock usaba este recurso en muchas de sus películas, por ejemplo, o en la forma en que Orson Welles emplea la palabra *Rosebud* pronunciada por el protagonista moribundo en la primera secuencia de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941). En este sentido, Deren usa recursos que ya habían tenido presencia en la historia del cine, como ocurre también en el caso del uso de cámara subjetiva, que tuvo impactante presencia en el plano secuencia que inicia *El hombre y el monstruo* (*Doctor Jekyll and Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1931). La cineasta y su esposo utilizan convenientemente durante buena parte del metraje de *Marañas del atardecer*, con una presencia proporcionalmente mucho mayor que en el cine convencional, precisamente porque su corto no lo era –ventajas de la vanguardia–, aplicando así un recurso que obliga al público a adoptar la misma posición que el personaje, a ponerse en su piel. Un recurso arriesgado tal y como demostró el fracaso del por otra parte interesante largometraje de cine negro *La dama del lago* (*Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1946), filmado casi totalmente en planos subjetivos.

Con respecto a la ruptura de continuidad espacial en la famosa sucesión de planos que encuadran los pies de una de sus *Dobppelgänger* avanzando –primero sobre la playa, luego sobre el césped, después sobre el pavimento y, finalmente, sobre la alfombra del interior doméstico– existe un precursor famoso en la figura de Buster Keaton cuando filma una de las secuencias más célebres de su magistral película cómica *El moderno Sherlock Holmes* (*Sherlock Jr*, Buster Keaton, 1924). Es este, precisamente, uno de los filmes favoritos de Alexander Hammid quien, a su vez, emplea el mismo recurso en uno de los cortos vanguardista que hizo en su país natal, antes de emigrar a los Estados Unidos de América y conocer a la que sería su esposa. Qué duda cabe que, sin demérito alguno para Deren, se debería valorar mucho más la importancia y el peso de Hammid en la obra cinematográfica de su pareja (Clark, Hodson & y Neiman, 1988, pp. 110-115). En todo caso, la ruptura de la lógica espacial fue explicada por la directora como recurso expresivo de profundo significado tan personal como variable o, mejor quizás, polivalente:

It is an extremely effective symbolic statement of the vast psychological distances which lie between people who may be in close physical proximity. (...) What I meant when I planned that four stride sequence was that you have to come a long way –from the very beginning of time– to kill yourself, like the first life emerging from the primeval waters (...) the important thing for me is that, as I used to seat there and watch the film when it was projected for friends in those

early days, that one short sequence always rang a bell or buzzed a buzzer in my head. It was like a crack letting the light of another world gleam through (Clark, Hodson & y Neiman, 1988, p. 96 y 99).

Por otro lado, y siendo hija de un psiquiatra, Deren estaba familiarizada con el concepto de parapraxis, que da nombre a los errores que el inconsciente nos hace cometer como señal de alarma para denunciar la existencia de un conflicto no resuelto por nuestro yo consciente. En ese sentido, el teléfono descolgado y otros pequeños accidentes –el cuchillo clavado en el pan, el tocadiscos en marcha, el periódico, etcétera– son parapraxis. Es decir, acciones fallidas causadas por problemas no expresados, fallos inconscientes de la protagonista que no quiere o no sabe ver los problemas que agobian su vida; en concreto la relación marital: tener que convivir con un hombre que la solicita y a quien no desea.

Estos objetos son símbolos de sus conflictos y, a un tiempo, elementos que generan ansiedad en el personaje y la transmiten igualmente al espectador, testigo del drama femenino, de la crisis de la joven y hermosa ama de casa que parece tenerlo todo menos el control de su felicidad. Con *Meshes of the Afternoon*, Deren realiza un melodrama de vanguardia feminista en tanto en cuanto denuncia el malestar existencial de la esposa americana de su época en clave simbólica. Su estructura cíclica y reiterativa muestra una pesadilla que se repite una y otra vez y que desdobra a la mujer protagonista, interpretada por la propia Deren que aprovecha así su extraordinaria fotogenia<sup>9</sup>, su atractiva personalidad y su gran dominio del lenguaje corporal derivado de sus conocimientos de danza; no en vano fue amiga personal y alumna de la gran coreógrafa y antropóloga Katherine Dunham.

De hecho, su dominio corporal es uno de los recursos utilizados por Deren para expresar el desequilibrio emocional que sufre su personaje, especialmente en la impactante escena en la que sube por la escalera tambaleándose de un lado al otro, mientras la cámara se mueve simultáneamente en sentido pendular contrario. En estos planos la simbiosis entre los movimientos de la actriz y los de la cámara conforman un efecto especial tan simple como eficaz: la sensación de zozobra e inestabilidad es perfecta. Así, la casa parece inclinarse de un lado al otro, como si sufriera un terremoto, pero el caótico movimiento del domicilio es metáfora de la crisis interna del personaje, de la 'ama de casa'.

La interpretación de los símbolos presentes y la sucesión de actos surrealistas invitan a pensar que el problema que sufre la soñadora es el de la infelicidad conyugal y doméstica, causa o quizás consecuencia de su rechazo a mantener relaciones sexuales con su esposo. Para Maria Pramaggiore, Deren ofrece una estética bisexual donde el constante desdoblamiento de la protagonista plantea su insatisfacción heterosexual y sugiere otras posibles tendencias –el autoerotismo, la homosexualidad o la bisexualidad– que, sin embargo, no consiguen poner solución al problema:

The dreaming protagonist's desire for self and other is expressed in the radical ambivalence surrounding her relationship to her male lover and three female double/copies. [...] I argue that

---

<sup>9</sup> Realmente, su presencia parece salida de un cuadro de Sandro Botticelli o de algún pintor prerrafaelista como Dante Gabriel Rossetti o John E. Millais.

the film depicts the inseparable and simultaneous nature of the search for an other *and* a self. Deren's quest for self-representation refuses a coupled resolution, enmeshes identification and desire, and rejects linear narrative. [...] One result of this multiplication of same and different is that desires and identifications between and among the dreamer, her dreamed doubles and her male lover, are confounded, thus undercutting the issue of monosexual object choice, much less a permanent state of coupling. [...] Heterosexual desire is subverted in overt ways through the film [...] It provides no 'solution' to heterosexual difference and its limited choice of same or different; neither self-love nor lesbian sexuality offer refuge from the unstable heterosexual relationship. [...] Deren does not resolve the woman's victimization at the hands of dangerous doubles or a dubious lover by establishing a choice between self (liberatory solitude) or other (the lover, a double) [...] The bisexual aesthetic of *Meshes* grows out of the thematic rejection of a coupled conclusion, the conflation of various similarities and differences, and the recursive temporal structure. Deren refuses to construct an identity for her protagonist that is based on a relationship to an other (Pramaggiore, 2001, pp. 245, 246 y 247).

Que Deren fuera en vida claramente heterosexual no implica que no pudiera ser sensible a las crisis femeninas derivadas de sus conflictos sexuales, ni impide que podamos aceptar las lecturas que de su película hacen analistas lesbianas o bisexuales, perspectivas que enlazan con sus tendencias y preocupaciones. Más allá de una posible interpretación *queer*, lo que está claro es que la frustración personal y la imposibilidad de solucionar semejante situación convierten el final del sueño en la materialización trágica de un desenlace fatal en el que la protagonista torna su agresividad reprimida contra sí misma. La 'bella durmiente' no va a ser despertada en este cuento macabro porque su marido no es el 'príncipe azul'.

La precisión del montaje, los juegos de *raccord* y la textura de la imagen fotográfica elevan el poder poético de esta película a la altura de la habilidad técnica. El surrealismo como referente estético es obvio, pero el dominio de lo femenino en el relato y el sabio aprovechamiento de la belleza fotogénica de Deren contribuyen a darle un acabado casi prerrafaelista al conjunto. En todo caso, esas estéticas vehiculan una intención ocultista que genera una modalidad de cine fantástico que tendrá continuidad lógica en películas posteriores de Deren con las que *Meshes of the Afternoon* conforma un tríptico, tal y como defiende Judith Noble:

Each sequence begins with the protagonist (Deren) putting a key into a lock, opening a door and entering a room, that is, entering her own interior world in which normal reality does not operate. [...] The protagonist has to deal with the conflict between the everyday world and her interior one, and is ultimately destroyed in the waking world by her dream. It is the sense of the other, interior occult world with its visionary logic, expressed both through the content and the structure, that defines this film. [...] Viewed as a whole, *Meshes of the Afternoon*, *At Land* and *Ritual in Transfigured Time* suggest a sequence of three initiations. In the first film the individual enters the interior world, travels through it, and becomes dead to the everyday world. In the second film she uses the knowledge gained on her interior journey to negotiate the external world and gains mastery of her self. In the final film she experiences what occultists would term the cycle of existence in a primeval rite of passage from birth through life to death and back to life again. [...] Deren's extraordinary achievement was, for the first time in the history of

cinema, to express complex occult subject matter through the form and structure of her films as well as their content (2013, pp. 117 y 121).

## 2.2 Las pretendidas y lógicas secuelas

En efecto, *At Land* (1944) y *Ritual in Transfigured Time* (1946) comparten con *Meshes of the Afternoon* una serie de características comunes básicas –duración, estética, temática, tono onírico, función ritual– que permiten contemplarlas como una trilogía ocultista. Su continuidad parece asegurada si observamos que la protagonista de *Meshes of the Afternoon* muere ahogada y la de *At Land* nace en el mar. Teniendo en cuenta que ambas están igualmente protagonizadas por Deren, podemos pensar que en cierto sentido se trata del mismo personaje.

El interés de Deren hacia la concepción ocultista de la vida y la práctica de rituales precedió a su estudio de la danza haitiana y su iniciación como *mambo* del culto vudú. Su aproximación al ocultismo –cábala y magia ceremonial occidental, fundamentalmente– comenzó, como mínimo, en 1939 cuando trabajó como asistente del escritor y ocultista William Seabrook. Años después, Deren realizó una primera aproximación cinematográfica a la magia ocultista en el filme inconcluso *Witch's Cradle* –iniciado en 1943– pero solo pudo desarrollar su visión al respecto en la trilogía señalada, de manera que *At Land* y *Ritual in Transfigured Time* podrían considerarse secuelas sucesivas de *Meshes of the Afternoon* al materializar tres etapas consecutivas en la experiencia iniciática de la mujer que, muerta tras su toma de consciencia en *Meshes of the Afternoon* y renacida a un estadio superior en *At Land*, está ya preparada para el matrimonio mágico o boda mística de *Ritual in Transfigured Time*. No obstante, lo siniestro y lo terrorífico como categorías estéticas presentes en *Meshes of the Afternoon* se hayan ausentes en estas dos últimas películas que, sin embargo, mantienen su adscripción fantástica y su referente temático y simbólico en la tradición mítica y en el género literario del cuento de hadas.

*At Land* –título que podríamos traducir como ‘en tierra firme’– se inicia con el nacimiento casi venusino de su protagonista traída a la orilla por las olas del mar. Su despertar a la vida –su renacer o reencarnación si consideramos que es el mismo personaje que protagonizó *Meshes of the Afternoon*– le permite pasar a otra dimensión en un montaje donde, como en el filme anterior, se rompe la continuidad espacial para aparecer en un salón donde se celebra una fiesta llena de comensales. La protagonista sube a la larga mesa del banquete y repta –o ‘nada’– por ella hasta llegar a su extremo donde se halla un jugador de ajedrez. El hombre se marcha y la muchacha observa el desarrollo de la jugada, donde las piezas se mueven solas por el tablero. Caer accidentalmente un peón y la chica pasa a otra dimensión al intentar cogerlo, reapareciendo en la playa y persiguiendo al peón que se le escapa y cae al agua.

La protagonista aparece entonces caminando y conversando con un hombre que cambia sucesivamente tres veces de identidad –tres actores distintos lo encarnan, uno de ellos el propio Alexander Hammid, de quien todavía Deren era esposa– y luego entra en una casa en la que descubre a un hombre moribundo –inquietantemente parecido al exiliado Borbón español Alfonso XIII, fallecido tres años antes– para retornar de nuevo a la playa, donde se esfuerza in

fructuosamente en recoger y transportar piedras marinas. El personaje se desdobra y se aproxima a dos jóvenes mujeres que juegan al ajedrez en la orilla del mar. Comienza a acariciarlas el cabello para goce de estas, pero en realidad se trata de una estrategia de distracción para robarles la reina blanca del tablero y huir con la pieza en forma de nuevo *Doppelgänger*.

Así, el personaje se ha triplicado –la que se queda acariciando a las jugadoras, la que huye con la pieza robada y la que sigue intentando recoger piedras– y se producen fenómenos de autoscopia cuando ‘el doble’ que ha triunfado en la prueba –ha ‘recuperado’ simbólicamente el peón caído, sustituyéndolo y mejorando su valor con la reina sustraída– recorre de nuevo todos los espacios mostrados en el filme –casa, sala del banquete, playa– y parte con su trofeo.

De esta manera, la película muestra el desarrollo exitoso de una prueba iniciática a la que se somete la heroína, capaz no solo de trasladarse a dimensiones paralelas, sino incluso de estar simultáneamente en todas ellas, tal y como sugiere el desdoblamiento del personaje y el uso de montaje alternado en aquellos momentos en que la continuidad del movimiento del personaje contrasta con la ruptura del *raccord* espacial.

El último filme al que hago referencia, *Ritual in Transfigured Time*, forma parte de la trilogía fantástico-ocultista posiblemente porque su resultado final distó bastante del proyecto inicial: un largometraje que pretendía enfatizar el carácter melodramático del argumento. El corto resultante –16 minutos– condensa las aportaciones y características básicas del díptico anterior, pero desarrolla el creciente interés de Deren en la danza y su transposición cinematográfica. En el filme colaboraron los bailarines Rita Christiani –es, de hecho, la protagonista– y Frank Westbrook, pero la danza es el tema omnipresente gracias al concepto coreográfico que Deren inaugura en el cine y que luego recupera, en cierto modo y para el cine comercial, Bob Fosse<sup>10</sup>. Para la cineasta se trataba de crear una danza con elementos ajenos al concepto tradicional de danza, usando para ello los valores coreográficos del medio cinematográfico; la danza como parte de un ritual colectivo donde se alcance la despersonalización como forma de alcanzar –o participar en– la trascendencia. Como detalla Deren:

the main effort has been to create dance out of non-dance elements by filmic manipulation. In this sense, the pattern, created by the film instrument, transcends the intentions and the movements of the individual performers, and for this reason I have called it Ritual. I base myself upon the fact that, anthropologically speaking, a ritual is a form which depersonalizes by use of masks, voluminous garments, group movements, etc., and in so doing, fuses all individual elements into a transcendent tribal power towards the achievement of some extraordinary grace (Clark, Hodson & y Neiman, 1988, p. 96 y 99).

Esa despersonalización inherente al concepto antropológico del rito justifica, casi con seguridad, que, de la trilogía, esta sea la película con menor presencia de Deren en la imagen. Su aparición se concentra al principio y al final del metraje, con una aparición fugaz en medio,

---

<sup>10</sup> Me refiero a casos concretos como la secuencia musical *The Big Spender*, en el filme *Noches en la ciudad* (*Sweet Charity*, Bob Fosse, 1969), y a casi todos los números musicales de *Cabaret* (Bob Fosse, 1971).

y su presencia se justifica como 'doble' de la protagonista, con quien se funde y confunde gracias al montaje y la ruptura de *raccord*, de manera que el personaje protagonista está encarnado de manera alternada por Deren y por Christiani.

El supuesto narcisismo y la omnipresencia de Deren en las dos películas anteriores están ausentes en esta tercera película, un filme que cierra el rito de iniciación ocultista del personaje cuando su protagonista aparece al comienzo como viuda frente a su 'doble' —una hilandera que le invita a tejer, quizás, su propio destino— y tras la incomodidad de asistir a una *social party* —donde Deren critica la superficialidad de este tipo de ritos sociales y al mismo tiempo convierte la secuencia mundana en secuencia coreográfica y musical, por el ritmo y los movimientos de los participantes— sufre el acoso de un bailarín de naturaleza satírica capaz de convertir en estatua a otras danzarinas y de serlo él mismo.

Este invitado a la fiesta que en el jardín se convierte en una especie de fauno, constituye quizás el único elemento terrorífico presente, a juzgar por la reacción de la protagonista, tanto por su carácter acosador como por sus poderes sobrenaturales, capaces de convertir en estatuas a las tres ninfas o 'gracias' que bailan en el parque. Pero este personaje masculino actúa en realidad como una especie de sacerdote cuya acción provoca la reacción deseada en el personaje neófito de la protagonista. Y es que la forma de poner fin a la persecución y angustia existencial parece ser, como en *Meshes of the Afternoon*, el suicidio en el mar, pero ahora visto de manera positiva al tratarse de una muerte simbólica que transforma a la viuda de raza negra en novia blanca vestida de blanco gracias a la inversión tonal de los planos finales usando el negativo —película no positivada— durante su inmersión bautismal que anuncia su nacimiento a una nueva vida, cerrando con ello el relato iniciático.

Si en las dos primeras películas la noción de identidad es concreta e individualizada —aunque se desdoble—, en esta última la identidad se cuestiona y diluye en un principio dinámico general que se impone sobre lo particular. Maya y Rita encarnan un mismo personaje, como indica el hecho de que en la primera secuencia ambas porten el mismo modelo de bufanda.

### 3. Una trilogía iniciática de estética surrealista

Pionera, promotora y musa del cine de vanguardia estadounidense, la genial Maya Deren no pudo desarrollar completamente su extraordinario potencial a causa de su temprana muerte. No obstante, su influencia posterior ha sido grande y su breve pero sugerente obra anuncia, entre otros géneros audiovisuales, la estética y el concepto de la 'video-danza' con filmes como *Ritual in Transfigured Time* (1946) y *Study in Choreography for Camera* (1947). Como señala el doctor Vicente Sánchez-Biosca:

el papel de Maya en la conquista de un estatuto para el cine de vanguardia equivalente al adquirido por las artes plásticas resultó decisivo, tanto por razones estéticas, como (...) de marketing (...) contribuyó de manera decisiva al reconocimiento del cine experimental como práctica artística, abonando el terreno para el futuro éxito del New American Cinema (2004, p. 168).

Volviendo al *fons et origo* de la trilogía, *Meshes of the Afternoon* es un melodrama de vanguardia conectado (Sánchez-Biosca, 2004, p. 179), con rasgos propios de su 'primo hermano', el cine negro. Pero la forma en que usa símbolos siniestros, recursos fílmicos y efectos especiales para representar el dolido subconsciente de su protagonista, hacen de esta película una joya del cine fantástico y de terror que tiene en el mito del 'doble' un elemento clave desde el punto de vista narrativo y estético. Un cine fantástico que, incluso, plantea con el final del relato un fenómeno menos sobrenatural de lo que aparenta, al menos si aceptamos las teorías que hoy día defienden la Física teórica y la Neurología: que la realidad es creada por el poder de nuestra mente. En ese sentido, Deren explica:

This first film is concerned with the relationship between the imaginative and the objective reality. The film begins in actuality and, eventually, ends there. But in the meantime, the imagination, here given as a dream, intervenes. It seizes upon a casual incident and elaborating it into critical proportions, thrusts back into reality the product of its convolutions. The protagonist does not suffer some subjective delusion, of which the world outside remains independent, if not oblivious; on the contrary, she is, in *actuality*, destroyed by an imaginative action (Clark, Hodson & y Neiman, 1988, p. 228).

Con esta trilogía ocultista de estética surrealista, Maya Deren abrió un camino alternativo al cine fantástico clásico norteamericano en la década de 1940 y sembró unas semillas que siguen germinando en el siglo XXI.

#### 4. Referencias bibliográficas

- Clark, V., Hodson, M. & Neiman, C. (1988). *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works. Volumen I Part Two. Chambers (1942-47)*. Anthology Film Archives/Film Culture.
- Deren, M. (1946). *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*. The Alicat Book Shop Press.
- (2004). *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti*. McPherson & Company.
- Elialde, M. (2015). *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Éditions Payot.
- García Gómez, F. (2007). *El miedo sugerente. Val Lewton y el cine fantástico y de terror de la RKO*. Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga.
- Jacobs, L. (1968). *The Rise of the American Film. A Critical History with an Essay Experimental Cinema in America 1921-1947*. Teachers College Press-Columbia University.
- Hutton, R. (2017). *The Witch. A History of Fear, from Ancient Times to the Present*. Yale University Press.
- Kaplan, E. A. (1998). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Cátedra.
- Kyrou, A. (1963). *Le surréalisme au cinéma*. Le Terrain Vague.

- Lachaman, G. (2013). *Una historia secreta de la consciencia*. Atalanta.
- Noble, J. (2013). The Magic of Time and Space. Occultism in the Films of Maya Deren, *Abraxas*. *International Journal of Esoteric Studies*, Special Issue 1.
- Pramaggiore, M. (2001). Seeing Double(s). En Nichols, B. (Ed.). *Maya Deren and the American Avant-Garde* (falta número de página inicial y final del capítulo). University of California Press.
- Sánchez-Biosca, V. (2004). *Cine y vanguardias artísticas*. Paidós.
- Seabrook, W. (2005). *La isla mágica. Un viaje al corazón del Vudú*. Valdemar.
- Skal, D. J. (2008). *Monster Show. Una historia cultural del horror*. Valdemar.