

# II SEMINARI DE FILM DE DANSA MAYA DEREN, ESPAI I MOVIMENT COMUNICANT AL CINEDANSA

ANNA PERLES
ISABEL BILBAO
RUBÉN DÍAZ DE GREÑU
ISABEL ARQUERO
RAFEL ARNAL
JOAN BERNAT PINEDA
EVA FERNÁNDEZ
DIEGO MARTÍNEZ





https:riuraufilmfestival.com/publicaciones/

- © Autora Anna Perles
- © Autora Isabel Bilbao
- © Autora Rubén Díaz de Greñu
- © Autora Isabel Arquero
- © Autora Rafel Arnal Rodrigo
- © Autor/a Joan Bernat Pineda
- © Autora Eva Fernández Palop
- © Autor Diego Martínez Ramos
- © Autor Víctor Guerra Iglesias
- © Per l'edició L'Eixam Edicions S.L.

Edita/coordina: Joan Bernat Pineda.
Fotografia de portada: Maya Deren.
Disseny gràfic i maquetació: Víctor Guerra Iglesias.
Patrocinat per: Riurau Film Festival i Escola de Cinema Riurau.
Col.labora: Conseil International de la Danse UNESCO, Ajuntament de Dénia, Regidoria de Cultura,
Culturarts -IVAC- Generalitat Valenciana, Universidad Complutense de Madrid, Unidad Predepartamental
de Bellas Artes i Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Zaragoza.
Agraïments: A. Eliel Anguas Féliz.

Editorial: L'Eixam Edicions S.L. ISBN: 978-84-15180-86-9 Dipòsit Legal: V-2708-2023 Imprimeix: Imprenta Botella, S.L. - Av. de Valencia, 3 - 03730 Xàbia

# **ÍNDEX/ÍNDICE**

Pròleg/Prólogo	6
MOVIMENT COMUNICANT. D'un pla a un altre sense perdre el ritme.  Anna Perles	8
Maya Deren y el cine metafísico. Isabel Bilbao	14
A Study in Choreography for Camera (Maya Deren, 1945). Rubén Díaz de Greñu Marco i Isabel Arquero Blanco	26
Música extradiegètica i muntatge, en quatre exemples de videodansa. Rafel Arnal	. 38
Assassin's Creed (Justin Kurzel, 2016). Joan Bernat Pineda	. 42
El espacio-tiempo en el cuerpo en movimiento. Eva Fernández Palop	44
Espacio, movimiento y cuerpo. Elementos de composición artística.  Diego Martínez Ramos	. 46

# **PRÒLEG**

Per a Maya Deren el silenci, l'espai, el temps, la imatge i el cos humà corresponen als elements fonamentals que participen a la seua metodologia en quant a l'hora d'abordar la creació artística interdisciplinària: dansa, música, arquitectura i cinematografia, les quals conflueixen a la perfecció en un procés investigador espai-temporal sense precedents dins la història de l'art contemporani. D'altra banda, la prioritat d'una estètica polivalent i globalitzada en el seu trànsit artístic durant els anys 40 i 50 del segle XX, es manifesta des d'un entorn interracial i intercultural, principalment per la procedència dels seus assistents i col·laboradors: asiàtics, europeus, africans i americans. En definitiva, Maya Deren es converteix juntament amb Loïe Füller en l'artista més reveladora i innovadora de tot el segle XX, on l'ús del maneig de la imatge en moviment converteix a les dues artistes en les matriarques del cinema.

Joan Bernat Pineda Pérez

# **PRÓLOGO**

Para Maya Deren el silencio, el espacio, el tiempo, la imagen, y el cuerpo humano, corresponden a los elementos fundamentales que participan en su metodología a la hora de abordar su creación artística interdisciplinar: danza, música, arquitectura y cinematografía, confluyendo a la perfección en un proceso investigador espacio-temporal sin precedentes dentro de la historia del arte contemporáneo. Por otro lado, la prioridad de una estética polivalente y globalizada en su tránsito artístico durante los años 40 y 50 del siglo XX, se manifiesta desde su entorno interracial e intercultural, principalmente por la procedencia de sus asistentes y colaboradores: asiáticos, europeos, africanos y americanos. En definitiva, Maya Deren se convierte junto a Loïe Füller en la artista más innovadora y reveladora de todo el siglo XX, cuyo manejo de la imagen en movimiento convierte a ambas en las matriarcas del cine.

Joan Bernat Pineda Pérez



# **ANNA PERLES**

# MOVIMENT COMUNICANT. D'UN PLA A UN ALTRE SENSE PERDRE EL RITME

# INTRODUCCIÓ

Tots sabem que el cinema és un art, això està reconegut des de 1911 quan Ricciotto Canudo en la seva obra El manifest de les set arts, va denominar al cinema com el setè art.

Mirem ara l'esquema que el professor Lopez Quintana<sup>1</sup> ens presenta per a parlar de l'obra d'art.

#### ELS SET PLANS DE L'OBRA D'ART

- 1. Elements expressius aïllats.
- 2. Elements expressius entrellaçats.
- 3. Elements expressius entrellaçats i estructurats per una forma artística.
- 4. Àmbits de realitat expressats en aquests mitjans expressius.
- 5. El "món cultural o espiritual" plasmat en l'obra.
- 6. L'entorn per al qual va ser concebuda l'obra.
- 7. L'emotivitat que suscita l'obra.

Encara que ell en la seva classe fa referència especialment a la composició musical i de passada a les belles arts i a l'arquitectura, és especialment aplicable al cinema actual, ja que cadascun dels set punts són essencials per a la construcció de l'obra cinematogràfica.

El primer punt: "els elements expressius aïllats", són els plans.

En el segon: "Els elements expressius entrellaçats" ens porta al muntatge dels plans que construeixen una escena.

El tercer: "els elements expressius entrellaçats i estructurats per una forma artística", és el que ens interessa especialment, per a l'anàlisi del tema d'aquest estudi, ja que ens porten directament al moviment comunicant creat per **Maya Deren en 1945**, en la seua pel·lícula *A Study in Choreography for Camera*, On la realitzadora és capaç de canviar de registre de pla, continuant amb la coreografia, usant magistralment l'el·lipsi i el *raccord*.

Professor Antonio López Quintana en:
https://www.bing.com/videos/search?q=los+siete+planos+de+la+obra+de+arte&qpvt=los+siete+planos+de+la+obra+de+arte&view=detail
&mid=30F0E8BBB29006135BD130F0E8BBB29006135BD1&&FORM=VRDGAR&ru=%2Fvideos%2Fsearch%3Fq%3Dlos%2Bsiete%2Bplan
os%2Bde%2Bla%2Bobra%2Bde%2Barte%26F0RM%3DVDRE

# EL MOVIMENT COMUNICANT EN PEL·LÍCULES DE FICCIÓ

Anys més tard, en **1959**, **Alfred Hitchcock** en *Con la Muerte en los Talones*, resol magistralment i en pocs segons el final de la seua pel·lícula, gràcies a la utilització del recurs del moviment comunicant.

Els fets es desenvolupen així: Eva Maria Saint després d'una caiguda en la Muntanya Rushmoure es queda penjant sobre el buit, Cary Grant li dona la mà i tira d'ella per a pujar-la, aquest moviment acaba en la llitera d'un tren amb els personatges jovençans.

En aquest cas s'ha utilitzat aquest recurs per a fer una gran el·lipsi sense perdre la continuïtat i el ritme de la cinta.



Fotografia extreta de www.imdb.com



Fotogrames de la pel·lícula **Con la Muerte en los Talones** 

El moviment comunicant també ens permet passar de la realitat a l'ensomni, al món oníric.

Tenim un bon exemple en la pel·lícula *El Graduat* de Mike Nichols de 1967. En el primer terç del film podem veure a Dustin Hoffman que es tira a la piscina i nada per sota de l'aigua fins a arribar al matalaf inflable, fa un bot sobre ell però en caure ho fa sobre el llit on està Anna Bancroft, el seu objecte de desig en aquests moments. El moviment del bot amb la seua posterior caiguda li permet a Nichols unir de manera artística la realitat amb el desig.



Fotografia extreta de www.imdb.com



Fotogrames de la pel·lícula El Graduado

En la **Escola de Cinema Riurau** li donem gran importància a aquest recurs que ens permet fer el·lipsis creatives de gran valor artístic. Al que cal afegir l'estalvi de temps d'enregistrament i recursos, tan necessari en el món del curtmetratge.

A continuació podem veure dos exemples de curtmetratges produïts en la l'ECRR en els quals s'utilitza el moviment comunicant, en el primer per a passar de la realitat a l'oníric i el segon per a fer una el·lipsi espaitemporal.

# Maleïdes pors, 2012. Anna Perles

En l'escena Sonia, la núvia de Rajiv és presentada a la seua mare, ni més ni menys que Indira Gandhi. És una situació que no estava prevista i a Sonia li causa gran desassossec, això li porta a ensopegar i descosir un tros del seu vestit. La reacció d'Indira que amablement es posa a cosir el trencat, fa pensar a Sonia en la seua mare que hauria actuat de la mateixa manera. La seqüència ens porta mitjançant el moviment de la mà en cosir de la realitat al record.



Fotogrames de la pel·lícula Maleïdes Pors, 2012. Anna Perles

# I Want to Break Free, 2014. Gabriel Gómez

Aquest film és un altre exemple interessant en el qual mitjançant el moviment del braç ens porta d'un espai a un altre.



Fotogrames del film **I Want to Break Free** 

En l'escena Gabriel està tot sol a casa netejant, s'avorreix i amb un cop de la mà canvia el saló de la seua casa per la platja.

#### **BIBLIOGRAFIA**

Tranche, Rafael R. 2015.
 Del papel al plano, el proceso de creación cinematográfica.
 Madrid: Alianza Editorial, S.A.

Cánovas Belchí, Joaquín i Camarero Gómez, Gloria. 2018.
 La realidad imaginada. La dirección artística de Félix Murcia en el cine español.
 Madrid: Ediciones Akal, S.A.

Horton, Andrew. 2001. Traducció: Vicente Carmona González.
 El cine de Theo Angelopoulos.
 Madrid: Ediciones Akal, S.A.

Sánchez Noriega, José Luis. 2012.
 Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión.
 Madrid: Alianza Editorial, S.A.

Miguel Borrás, Mercedes i Cea Navas, Ana I. 2020.
 El cortometraje. Valoración y grandeza del formato.
 València: Tirant Humanidades.

Svankmajer, Jan. 2014. Traducció: Eugenio Castro, Silvia Guiard i Román Dergam.
 Para ver, cierra los ojos.
 Logroño: Pepitas de Calabaza ed.

# ISABEL BILBAO MAYA DEREN Y EL CINE METAFÍSICO

# INTRODUCCIÓN

La fascinación que produce la figura de Maya Deren, —cuando ha transcurrido más de un siglo desde su nacimiento en Kiev (Ucrania)— en quienes se aproximan a esta innovadora de la cinematografía, teniendo en cuenta que su vida como creadora abarcó poco más de una década (1943 a 1954), que su filmografía es exigua y que parte de ella quedó inconclusa, la conceptúa como un mito del cine que, lejos de ir desvaneciéndose como sucede con el paso de las grandes figuras a través del tiempo, aumenta su brillo, sus logros y su leyenda.



Fotografía de Alexander (Hammid) Hackenschmied

## LA HISTORIA DE ELEANORA

Nacida un 29 de abril de 1917 como Eleanora Derenkowsky, en 1922 se mudó a Siracusa, en el estado de Nueva York, de la mano de su padre Solomon, médico psiquiatra, simpatizante trotskista y de su madre Marie, que había estudiado piano y economía. Huían de las persecuciones antisemitas y de las facciones adversas revolucionarias y al llegar a Estados Unidos cambiaron su apellido por el más asequible de Deren. La falta de incentivo en Siracusa para estudiar hace que en 1930 se traslade al colegio de la Liga de Naciones en Suiza, a donde le acompañó su madre, para regresar a Siracusa en 1933 y graduarse. En esa época se unió a la *Trotskyist Young People's Socialist League* de su *college*. En 1935 obtuvo su grado y con dieciocho años se casó con Gregory Bardacke, otro activista de izquierdas. Se mudaron al alternativo barrio de Greenwich Village, en Manhattan, donde apoyaron varias causas socialistas. Cursó Periodismo y Ciencias Políticas en la *N.Y. University* y en 1939, recién divorciada de su primer marido, realizó un master en literatura inglesa en la *New School for Social Research* y se graduó después en Literatura en el *Smith College de Northampton*, Massachusetts, con su tesis sobre el *Simbolismo francés en la poesía norteamericana*.

Gracias a la tesis, Maya Deren descubriría el lenguaje que posteriormente ella misma volcaría en sus películas. Era su primera creación sobre el mundo del inconsciente.

Después de graduarse en el *Smith*, Deren regresó al Greenwich Village donde trabajó como asistente editorial del viejo escritor y ocultista William Seabrook. Al parecer el escritor la involucró en sus experimentos sobre la hechicería, lo que en 1943 dió lugar a la película en colaboración con Marcel Duchamp, *The Witch's Cradle*, inspirada en una experiencia real que le sucedió cuando interrumpió su colaboración con Seabrock: la creencia de que las brujas aprenden a volar después de pasar una noche entera atadas desnudas a una mecedora en particular.

Entre 1940 y 1942, la todavía Eleanora Deren estaba comprometida con la causa social, era una artista en potencia con competencias en poesía, una iniciada en las ciencias ocultas y eficaz en tareas organizativas. Con ese bagaje y seducida por el trabajo de la antropóloga, etno-coreógrafa y bailarina Katherine Dunham, se ofreció a trabajar con ella como ayudante. Dunham investigaba sobre la cultura de la danza africana y su influencia en América, especialmente en el Caribe y en los Estados Unidos y realizaba asimismo una labor académica en relación con los afroamericanos, la religión del vudú en Haití y su danza sagrada. Katherine Dunham era master en Antropología por la Universidad de Chicago por su tesis *Danzas de Haití: su organización social y clasificación, forma y función*. Así fue como en 1941 y 1942, Eleanora Deren viajó con Dunham y su grupo de baile por los Estados Unidos. A partir de la investigación de Dunham sobre el vudú y el interés personal por las danzas de trance, Deren entró de lleno en el mundo de la danza, aún sin haberse formado como bailarina, e incluso publicó en 1942 un artículo titulado *Baile de posesión religiosa*.

Ese año, mientras estaba en Hollywood con Dunham, Deren conoció a un cineasta checo llamado Alexander Hackenschmied. Nacido en 1907 en Linz y criado en Praga, a sus veinte años era ya un pionero del cine experimental en Checoslovaquia. Huyendo de los nazis a causa de un par de documentales denunciando el ascenso nazi, en 1939 llegó a Los Ángeles. Tras conocer a Eleanora Deren, cambió su apellido por el de Hammid y se casaron enseguida. Residían en los alrededores de Hollywood, frecuentaban los cines, a los amigos del gremio de cineastas y soñaban con crear películas. Maya aprendió con Hammid el lenguaje y las técnicas cinematográficas más novedosas y experimentales y las puso en relación con sus estudios sobre poesía simbolista e iluminista y las nuevas corrientes surrealistas.

## MAYA DEREN Y "MESHES OF THE AFTERNOON"

A principios de 1943 murió Solomon Deren, quien dejó a su hija una moderada suma con la que ésta compró una cámara Bolex de 16 mm. Ese mismo verano, Eleanora y Alexander Hammid realizaron juntos su primera película en Los Ángeles, *Meshes of the Afternoon*. Fue en realidad un trabajo de colaboración entre ella, que aportó el concepto y Hammid, responsable del lado técnico y de recursos fílmicos. Visto el resultado de la película, en la que se reflejaba el paso fluctuante desde la realidad a la ilusión onírica, Deren optó también, en los créditos, por dar a su nombre otra dimensión. Si a su llegada a Siracusa (N.Y.) había cambiado su apellido para adaptarlo a la sonoridad americana, su nuevo nombre de Maya se adaptaba mejor a la nueva realidad en la que ella deseaba suceder. Rompía poco a poco los lazos no ya con el pasado, sino con su existencia dentro de la realidad física. El inconformismo de Eleanora, ahora Maya Deren, con lo que transcurre en el mundo sensible, desde el activismo político, la poesía, la danza, el ocultismo, hasta la fotografía o el cine, le llevó reconsiderar también sus expectativas vitales.

Los efectos visuales y las imágenes distorsionadas creadas por Alexander fueron imprescindibles para crear el mundo alucinante de Maya. La película ofrece un montaje ágil pero muy estudiado. con numerosos planos grabados desde distintas perspectivas, todos ellos perfectamente concatenados. Si recordamos por ejemplo la caída de la llave al suelo o el ascenso de la protagonista por las escaleras, veremos que la película se convierte en un alarde de continuidad cinematográfica y del uso del movimiento comunicante —término felizmente acuñado por el investigador Ioan Bernat Pineda en relación a la realización de Film de Danza y por extensión a cualquier género de cine—.



Fotograma de la película Meshes of the Afternoon (1943)

El uso de los objetos y las metáforas como elementos enlazadores de un contexto a otro, y entre planos o secuencias, colabora con la intención de Deren de plasmar la ubicuidad inexplicable, el viaje a través de un espacio-tiempo relativo y cambiante. *Meshes of the Afternoon* no es una historia lineal, sino que progresa a base de sucesivas experiencias visuales que chocan una y otra vez con la realidad. Constituye un compendio extraordinario de posibilidades fílmicas que, más allá de lo físico, registran lo metafísico y lo psíquico y convierten a esta película en una obra de eterna inspiración.

Según escribió Deren en la revista Mademoiselle de enero de 1946, la cinta fue rodada en aproximadamente dos semanas, "... trata de las realidades interiores del individuo y del modo en que el subconsciente desarrolla, interpreta y elabora un acontecimiento aparentemente simple y casual, para convertirlo en una experiencia emocional crítica. Culmina con un final doble, en el cual parecería que lo imaginado es tan poderoso que se vuelve realidad. Usando técnicas cinematográficas para provocar la dislocación de objetos inanimados, simultaneidades inesperadas, etc., esta película establece una realidad que, aunque basada de algún modo en la lógica dramática, solo puede existir en el cine".

Maya Deren estaba lista no para ser descubierta sino para descubrirse a sí misma. Al igual que las estrellas más brillantes del Hollywood clásico, Deren no podía ser un personaje que no fuera ella misma. Su técnica interpretativa era limitada y sin embargo hipnotizaba a la cámara y de hecho, al espectador. Era un libro abierto de emociones y una víctima de las miradas que ponían en tela de juicio lo que ella quería contar: sus mundos internos de emoción e intelecto.

A la manera de otros creadores singulares dentro de la vanguardia cinematográfica, como por ejemplo Orson Welles, pero desde luego sin su presupuesto —la película costó doscientos setenta dólares— y sin el apoyo de un estudio de cine ni de institución alguna, sólo con la inestimable colaboración de Hammid y de sus amigos, Maya se convirtió en el nombre del cine de vanguardia. Su rostro atrapado tras una ventana en *Meshes*, es hasta hoy, como una sinécdoque, la principal imagen del cine experimental estadounidense. *Meshes* es el primer corto acabado de los seis que filmó a lo largo de su carrera.

En 1947, *Meshes of the Afternoon* ganó el "Premio a Mejor Película Experimental" en Cannes y Maya Deren se convirtió así en la primera mujer directora en conseguir un premio en el prestigioso festival. Supuso la revolución del cine de vanguardia, del que ella fue pionera, influyendo en cineastas como Jean Cocteau y Luis Buñuel.

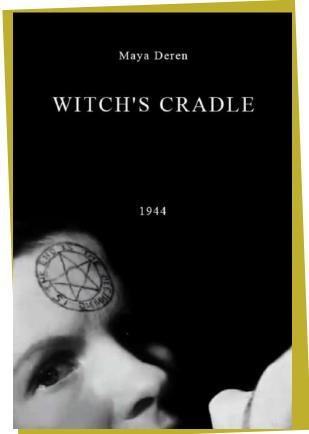
# LA METAFÍSICA

El mismo año de *Meshes*, 1943, Hammid fue contratado por la Oficina Federal de Información de Guerra, en Nueva York, para realizar documentales y la pareja se traslada desde California a Greenwich Village, a la casa donde Maya Deren vivirá el resto de su vida, en el epicentro de la contracultura neoyorkina. Por su parte Maya trabaja como fotógrafa realizando retratos para revistas como Vogue y Vanity Fair, lo que le permitió introducirse rápidamente en la sociedad artística y entre los famosos de la ciudad.

Maya y Alexander reunían con frecuencia en su vivienda del Village a un grupo de intelectuales y creadores entre los que se encontraban el teórico del Surrealismo André Breton y Marcel Duchamp.

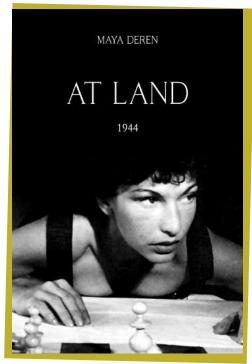
Con Duchamp filmaron la película *The witch's cradle* (1943), una aproximación fílmica a la magia ocultista y que quedó sin terminar.

También mantienen relación con el investigador musical John Cage ya famoso por su composición para un piano preparado que la bailarina Syvilla Fort le pidió que escribiese para uno de sus bailes en un lugar donde no cabía una orquesta. Cage ilustró aquella época con esta reflexión: "El piano preparado, el estudio del budismo zen, las divagaciones en los campos y los bosques en busca de hongos, todo me llevó al disfrute de las cosas a medida que llegan, a medida que suceden, en lugar de cómo son poseídas u obligadas a ser".



Fotografía extraida de www.imdb.com

En el verano de 1944, filman una tercera película de imaginación fantasmagórica, experimental y muda, At Land, protagonizada también por Mava con fotografía de Hella Heyman v Alexander Hammid. Comienza con su cuerpo varado en una playa y se encamina luego hacia un extraño viaje en el que se encontrará con otras personas y otras versiones de sí misma. Maya Deren la describió así: "la película es acerca de la lucha por mantener la identidad personal" y evoluciona en imágenes oníricas rodadas con fragmentación multiperspectiva y montadas con celosa continuidad. Mientras filmaba en la plava de Amagansett, Long Island. Maya conoció por casualidad a la excesiva Anaïs Nin, la escritora del poliamor —"No vemos las cosas como son, sino según como somos nosotros"— y rápidamente se hicieron amigas. El compositor John Cage y el poeta y crítico de cine Tyler Parker estuvieron involucrados en el rodaje y aparecen en la película.



Fotografía extraida de www.imdb.com

A Study in Choreography for Camera, rodada en 1945 en solitario, sin la participación de Hammid, pondrá otro hito en la historia de la cinematografía de vanguardia. La cámara actúa en armonía con el bailarín Talley Beatty, moviéndose con él como si fuera un partenaire. El movimiento comunicante que genera la pierna del bailarín, que se eleva a partir de un salto en un bosque para aterrizar con la misma en el interior de una habitación y, tras otro salto desde la habitación, a la gran sala de baile, resignifica todo el savoir faire cinematográfico. La gran carga expresiva de este salto-viaje a través del espacio-tiempo obvia toda necesidad de explicar la idea con otro método que no sea la propia imagen. La película incluye otro gran salto editado en tres planos distintos, en continuidad, además de iniciarse con una secuencia en el escenario de un bosque sin fin. Choreography for Cámera ha influido en generaciones de artistas y cineastas.

Maya Deren escribió, en 1946, que "más que cualquier otra cosa, el cine consiste en el ojo para la magia, eso que percibe y revela lo maravilloso en todo lo que mira". Filmó la última película en la que ella aparece, su cuarto cortometraje mudo, **Ritual in Transfigured Time**, en 1946. Se centra en la bailarina Rita Christiani, ex miembro de la compañía de danza de Katherin Dunham a quien Deren, en su guión, consideraba dentro de la película "la misma persona que ella". Al iniciarse la cinta, Anais Nin aparece en el fondo.



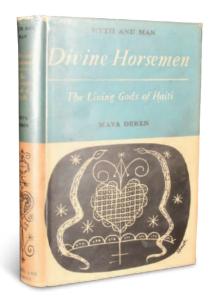
Fotograma de la película Ritual In Transfigured Time (1946)

Deren, sobreactuada, contrasta con el hieratismo de Christiani y de Nin. Pero además, *Ritual in Transfigured Time* contiene una secuencia de casi cuatro minutos ingeniosamente concebida y emocionantemente elaborada, llena de elementos comunicantes en movimiento, donde los brazos, los giros e inclinaciones de cabeza y las expresiones de los rostros, son los protagonistas de una fiesta en la que los invitados se entrecruzan sin descanso en diferentes planos de profundidad. Una escena hipnotizante en la que no hace falta la presencia de Maya para cautivar nuestra atención. Filmada en su apartamento, con los escritores, artistas y famosos de su círculo, la escena muestra una treintena de personas en movimiento y a Christiani intentando conectarse con los demás invitados. Está filmada a cámara lenta y mantiene la línea de rodaje y montaje características de Deren.

# HAITÍ Y EL SER INTERIOR

El interés de Deren por los estados alterados de conciencia se extendió más allá del cine. En 1946 fue galardonada con la Beca Guggenheim por su creatividad fílmica, de nuevo la primera mujer en recibir una beca de esta institución. La beca le permitía la libertad para crear que estaba buscando. Para entonces Maya ya estaba inmersa en otro proyecto que le obsesionaba: las danzas y el ritual del Vudú en Haití. Su curiosidad 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 ofrecimiento para trabajar para Katherine Dunham en 1941 no había sido casual. Su participación en el estudio de Dunham sobre el vudú haitiano y sus rituales influyó en su comprensión de los aspectos espirituales y transformadores de la experiencia humana. Desde finales de 1946 hasta mediados de 1947, su relación intelectual y personal con el antropólogo y cineasta Gregory Bateson despertó sus ambiciones cuasi-etnográficas de hacer allí una película. Finalmente, el trato con Bateson terminó en desastre y él la plantó yéndose a Alemania sin decírselo. Maya y Hammid se divorciaron.

Sus tres viajes a Haití ocuparon gran parte de su tiempo, diecinueve meses, hasta 1950 (entre viajes, hizo otro cortometraje de danza, Meditation on Violence). En Haití, Deren se integró entre los afro-haitianos y se sumergió en los rituales religiosos del vudú pero, a juzgar por el montaje póstumo de sus imágenes, no cumplió su gran ambición de transformar el cine documental en obras de calado mucho más creativo. Escribió un libro, Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti, sobre sus viajes, pero nunca completó su película. Algunos sugieren que quizá fue por motivos éticos, al tratarse de filmaciones sobre rituales religiosos que implicaban la exposición del comportamiento íntimo de los individuos de la comunidad. Otros le echan la culpa a que le faltó presupuesto para terminarlo.



Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti. MAYA DEREN

En algunas tradiciones místicas, la danza puede usarse como un medio para inducir estados alterados de conciencia y facilitar experiencias espirituales, incluida la proyección astral. Se cree que ciertas formas de danza extática o de trance, permiten a los participantes entrar en estados elevados de conciencia y conectarse con reinos espirituales. La danza puede verse como un vehículo para trascender la conciencia ordinaria y acceder potencialmente a estados alterados similares a los asociados con los viajes astrales. El contacto con la cultura afroamericana en Haití le hace ahondar en mundos desconocidos de múltiples vertientes, ya no sólo del conocimiento cultural, antropológico y artístico, sino del mental y espiritual. Horas de grabación que le meten de lleno en las danzas de origen tribal, de lucha, de fiesta y religiosas. Maya Deren se inicia como *mambo* y experimenta el descubrimiento de su ser interior, un ser que temporalmente se diluye en un espíritu común al de otras almas y donde el mundo sensible se diluye y desaparece. Un trance al que llega desde la danza, en la que el cuerpo en movimiento pasa a desplomarse en el suelo sin aparente razón y vuelve a levantarse para seguir transitando el mundo de las sombras.

### A TRAVÉS DEL UMBRAL

Entre los asiduos del círculo de amigos de Maya estaba también Galka Scheyer, marchante de arte y fundadora del grupo *Die Blaue Vier —Los cuatro azules*— con Kandisnki, Klee, Jawlenski y Feininger. La influencia de Galka fue fundamental para la inspiración de *Meditation on Violence* de 1948, y luego para *The Very Eye of Night* (1952-54), su primera película con sonido, con coreografía de Anthony Tudor y bailarines del Metropolitan Opera Ballet School.

Las dos películas están inspiradas, por influencia de Galka, en el psicoanálisis junguiano y su teoría sobre el cuerpo —hay un solo cuerpo en el que se viven todas las transformaciones del alma, pero se habla de dos tipos de cuerpo a modo didáctico: el cuerpo psíquico o cuerpo emocional y el cuerpo somático—, y su teoría sobre el mito —proyecciones psíquicas de sus creadores en distintas épocas y culturas, que representan manifestaciones simbólicas del inconsciente colectivo—. Además, Maya continuó explorando el concepto de crear una forma de danza verdaderamente cinematográfica evitando simplemente grabar una actuación. Meditation on Violence, sonora, es un estudio del movimiento en las artes marciales chinas donde las acompasadas e infinitas evoluciones del bailarín-luchador parecen configurar un mantra meditativo gracias a unas fragmentaciones editadas con pulcra, bella y machacona continuidad.

En cuanto a *The Very Eye of Night*, ésta comienza con una imagen dibujada de un Yin Yang central rodeado de los dos gemelos de Géminis para continuar con otra imagen en la que se representan cuatro lunas de Urano. A continuación, se despliega un universo de estrellas sobre el fondo negro del cosmos que acoge unas figuras flotantes, danzantes, con la apariencia fantasmagórica del negativo fotográfico, evolucionando ingrávidas y errantes, viajando a través del espacio estelar.

Se puede establecer que Maya Deren explora el funcionamiento interno del inconsciente y profundiza sobre la experiencia subjetiva en sus escritos y de manera experimental en sus películas, en las que nos hace cuestionar la naturaleza de lo real y los límites del consciente humano. Busca en el desdoblamiento una salida, el paso a través del umbral a un nuevo universo paralelo en el que espera encontrar todas las respuestas.



Fotografía extraida de www.are.na

# LA CONTRADICCIÓN DE MAYA DEREN

En los últimos años y tras su última película, Maya pasó a difundir su concepción de un cine independiente y creativo a través del ámbito universitario y recorrió varias universidades impartiendo conferencias con el propósito de dar a conocer su obra y despertar entre los jóvenes un espíritu crítico con el culto de Holllywood a las celebridades y el comercialismo, además de promulgar la incorporación de la creatividad y la imaginación en el cine de no-ficción y documental.

Al lograr el reconocimiento mundial por películas que hizo sola, con familiares y amigos, con muy bajos presupuestos, impulsó a generaciones de cineastas experimentales a seguir sus pasos. Deren fundó también la *Creative Film Foundation*, fundación que junto a la colaboración con *Cinema 16*, desde 1956 hasta 1961, se dedicó a premiar el trabajo de cineastas independientes canalizando pequeñas cantidades de dinero hacia ellos.

Desde su casa de Morton Street en el Greenwich Village, su base permanente de acción tras sus giras universitarias, vio cómo la escena del cine vanguardista, independiente y no narrativo que ella defendía se había popularizado rápidamente, pero no en la forma en la que ella había abierto la brecha. La propuesta de Deren con sus cuidados escritos detallando los escenarios, las composiciones visuales y los esquemas de edición, se vio como una *tradición clasicista*, en contraposición a los métodos y conceptos más libres que ella misma inspiró a otros cineastas de vanguardia.

Deren es también un icono del arte feminista. Una artista que, en el lapso de cuatro años, a la edad de treinta, revolucionó definitivamente el mundo artístico. Cuando Maya Deren mostró sus películas en la ciudad de Nueva York en 1946, en el pequeño Playhouse de Provincetown que ella misma había alquilado, se quedó una gran multitud fuera y no se habló de otra cosa en Manhattan durante semanas. Elevó al cine experimental desde su consideración como cine de serie B a materia de interés cultural y su imagen se convirtió en su icono.

Sus obras han servido de referencia para los cineastas independientes norteamericanos, pero también a los de la *Nouvelle Vague* francesa y a innovadores como Martin Scorsese, Brian De Palma o David Lynch. Pero con la misma rapidez de su ascenso, su mundo cayó en un abatimiento deprimente. Tenía graves problemas de salud, entre otros, hipertensión y en 1954 fue operada de urgencia por una peritonitis. A esto se sumaban las "vitaminas" cargadas de beta-anfetaminas que tomaba desde que comenzó a trabajar con Dunham en 1941, prescritas por el doctor de los famosos, Max Jacobson, también llamado Dr. Feelgood, a quien quitaron la licencia mucho tiempo después por convertir a sus pacientes en adictos. Junto a la "receta", Maya empezó a tomar pastillas para dormir.

La vida social de Deren se estrechó. Tenía serios problemas económicos. Ella y su nueva pareja, el compositor Teiji Ito, quien se convirtió en su tercer marido en 1960, fueron amenazados de desalojo y llegó a pedir comida a sus amigos. Maya murió de una hemorragia cerebral el 13 de octubre de 1961, en la pobreza y la oscuridad, a la edad de 44 años. Sus cenizas fueron esparcidas en el Monte Fuji, en Japón.



# RUBÉN DÍAZ DE GREÑU MARCO E ISABEL ARQUERO BLANCO A STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA (MAYA DEREN, 1945).

## INTRODUCCIÓN

A través del estudio técnico-narrativo de la película *A Study in Choreography for Camera* (1945), de dos minutos de duración con la que Maya Deren inaugura el *film-dance* establecemos algunas correspondencias entre la cámara y el montaje, la coreografía y el espacio, dos binomios que proponen fórmulas y procesos en la narrativa fílmica de la época, innovaciones como el montaje creativo y el uso de la composición en el interior del plano.

Esta investigación propone una línea temporal biográfica de la figura de Maya Deren, escritora, ensayista, bailarina, coreógrafa y que, con su particular visión como realizadora, nos permitirá identificar su evolución artística en cuanto al cine como una nueva forma de hacer arte y observar su coherencia en la realización de su corta obra fílmica.

#### MAYA DEREN

Maya Deren, nacida como Eleanora Derenkowskaia en Kiev en 1917, y fallecida en Nueva York en 1961, es calificada por "Jonas Mekas y Kenneth Anger de madre del cine de vanguardia americano" (Martínez, 2015: 10).

Aunque realizó estudios primarios en Suiza, Deren, regresó a Estados Unidos y se graduó en Periodismo y Ciencias Políticas a los 19 años, culminándolos con una tesis titulada *The Influence of the French Symbolist School on Anglo-American Poetry*.

En 1941, comenzó a desempeñar labores como asistente personal de la coreógrafa Katherine Dunham, una destacada investigadora en danzas haitianas y rituales vudú. Este encuentro dejó a Deren completamente fascinada, ya que, posteriormente se convertirá en su campo de estudio primordial. Un tiempo después realizará cuatro viajes a Haití entre el año 1957 y 1961, completando en total una estancia de veintiún meses.

Durante este período, Deren conoció a su segundo marido, Alexander Hammid – quien sería su maestro en el manejo, primero de la cámara fotográfica y después, de la cámara de cine –, fotógrafo y operador de cámara, con quien codirigió varias de sus películas, *Meshes of the Afternoon* (1943) y *The Private Life of a Cat* (1945), entre otras. Además, Hammid fue responsable de la fotografía de *At Land* (1944), una de las obras más relevantes, en la filmografía de Deren que explora los recursos del montaje y las correspondencias con el uso de la composición del cuadro fílmico.

En 1943, trabajó con Marcel Duchamp en su primera película *Witch's Cradle* (1943), que fue para la galería *The Art of This Century* de Manhattan, dirigida por Peggy Guggenheim. En este primer trabajo, aunque utilizó las teorías psicoanalistas tan vinculadas al movimiento surrealista, terminaría por abandonarlas en sus siguientes trabajos, en favor del simbolismo que "fue evolucionando hasta proponer formas intraducibles, cercanas en este sentido al haiku" (Martínez, 2015: 11).

Aunque no lograron completarla, Deren con esto, amplió su círculo social que incluía escritores como André Breton y Anaïs Nin, así como compositores como John Cage que no solo fueron amigo sino también colaboradores.

Su vínculo con el arte y la preocupación del cine como una forma de arte – como ella misma proclamaba – le lleva a crear algo distinto fuera de la academia, a estudiar los límites entre el cine y el arte expresando sus objetivos artísticos: "He intentado trabajar como un artista y de una forma independiente, ajena a toda la terminología, los métodos y las instituciones que ya están establecidos" (Deren, 2015: 60).

En 1945, Deren realizó la película *A Study in Choreography for Camera*, con la interpretación del bailarín Talley Beaty . Esta obra, que tan solo dura 2,23 minutos, Deren la concibe como "una muestra de cine-danza (*film-dance*) -esto es, una danza tan vinculada a la cámara y al montaje que no puede ser – interpretada – en su conjunto en ningún lugar salvo en esta película concreta" (Deren y Martínez, 2015: 55).

En 1946, John Martin, uno de los escritores más influyentes en la historia de la danza, señala que con esta obra de Deren anunciará el nacimiento del *Choreocinema*, que podemos traducir como Coreocine.

A Study in Choreography for Camera (1945) es una película silent que incluye esta palabra junto al título, y no incorpora ni sonido ni banda sonora, y que realiza en el contexto Hollywoodiense coincidiendo además con la época dorada del cine musical americano . En ese mismo año la Metro Goldwyn Mayer acaba de producir la película Anchors Aweigh (George Sidney, 1945), donde las estrellas Gene Kelly y Frank Sinatra realizan virtuosas coreografías ininterrumpidas en plano secuencia. Gracias a la fuerte inversión y al gran talento de creadores y productores "la coreografía, alineada junto con la música, la comedia – o el drama – y la pintura, se convirtió en parte esencial de la puesta en escena" (Munsó, 1997: 3), estableciendo así un binomio indisoluble entre la música y la danza – la coreografía –, que harán avanzar el género musical.



Fotograma de la película A Study for Camera in Choroegraphy (1945)

Deren a través de esta película nos presenta la reformulación de la coreografía utilizando la composición tanto espacial como temporal. En el documental *In the Mirror of Maya Deren* (2002) realizado por la directora Martina Kudlácek, Deren explica que el problema no solo estriba en la coreografía del bailarín, sino en "coreografiar lo que sea que tienes en ese *frame* incluyendo el espacio, los árboles, los objetos animados o incluso inanimados. [...], aquí es donde el coreógrafo de cine parte un poco del coreógrafo de baile... y eso es lo que intenté hacer" (Kudlácek, 2002, 0:24:59).

En 1947, Deren obtuvo el Premio a la Mejor Película Experimental en el Festival de Cannes con su primer cortometraje, *Meshes of the Afternoon* (1943), convirtiéndose en la primera mujer en recibir este galardón. La película fue adquirida por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) y es considerada una de las obras experimentales más importantes, habiendo influido en directores como Jean Cocteau, Luis Buñuel y David Lynch. Además, ese mismo año, Deren recibió la prestigiosa beca Guggenheim, que le permitió viajar a Haití para filmar los rituales y las danzas que tanto la obsesionaban. Durante sus varias estancias, rodó hasta 6000 metros de película, de los cuales se editó posteriormente aproximadamente una hora en la película *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* (1985), publicada de manera póstuma.

Aunque su labor de escritora ocupa un lugar importante en su obra, ya que escribió numerosos ensayos, Deren destacó por sus avances en la narrativa del montaje y el uso de la cámara. Ella misma actuaba, editaba, escribía y dirigía sus propias películas, además de encargarse de su distribución a través de clases y ponencias por Estados Unidos, Canadá y Cuba. De hecho, Deren fue la primera cineasta en visitar estas instituciones educativas para difundir el cine experimental, demostrando así su interés por la formación de las futuras generaciones de cineastas. Siempre cuestionó a la industria cinematográfica de Hollywood que "con sus aburridas astucias basadas en idealismos éticos y estéticos, [...] ha sido el principal responsable en el incremento del catálogo de elementos que el cine tiene a su disposición para una manipulación creativa" (Deren, 2005: 127), al tiempo que protestaba contra su carácter monopolista y su alejamiento del arte.

Además de su labor como cineasta, Maya Deren fue una destacada teórica del cine. Sus escritos sobre el séptimo arte se pueden encontrar en su biografía Divine Horseman y en una colección de escritos titulada Collected Writings on Film by Maya Deren.

En 1956, Deren fundó la Creative Film Foundation junto con Joseph Campbell, Alexander Hammid, James Merril y Parker Tyler y también colaboró con Cinema 16, con el objetivo de premiar y apoyar el trabajo de cineastas independientes y experimentales. Esta fundación desempeñó un papel importante en la promoción y visibilidad del cine independiente durante ese período. Falleció en 1961 a los 44 años y sus cenizas fueron esparcidas en el Monte Fuji, Japón.

# MAYA DEREN BAILARINA: AT LAND (1944)

En la realización de su segunda película acabada *At Land* (1944) Maya Deren pretende "una concepción de lo temporal mucho más compleja, [...], su confluencia, paralelismo y simultaneidad, plantea una parábola del tiempo" (Vidaurre, 2018: 213), que enuncia lo que serían las bases para una práctica del montaje creativo en sus posteriores filmes. De esta manera, Deren es capaz de establecer una correspondencia entre la coreografía – actuada en la película – y el montaje.

Como Deren proclama en *At Land* (1944) "lucha por la eliminación de las líneas dramático-literarias y, [...] esta sensación de universo activo y fluido, se consiguió, [...], gracias a la técnica de empezar un movimiento simple en un lugar y concluirlo en otro. [...], y este concepto se desarrolló aún más en la película de danza posterior, *A Study in Choreography for Camera* (1945)" (Deren, 2015: 66). En este filme "el espacio cinematográfico – el mundo entero – se convierte en elemento activo de la danza, en lugar de limitarse a ser un espacio en el que la danza tiene lugar. Y el bailarín comparte con la cámara y el montaje una responsabilidad colaborativa a la hora de crear los movimientos. Esto da lugar a una danza fílmica que no podría ser interpretada más que en una película" (Ibidem).

En At Land (1944), Deren es la protagonista – instrumental – que recorre la orografía del terreno entrando y saliendo de cuadro bajo la atenta mirada del operador de cámara Alexander Hammid. Es aquí, donde Maya Deren experimenta con las posibles correspondencias existentes entre los movimientos de la cámara y los suyos propios creando continuidad espacio-temporal. Esta mecánica de rodaje usada en At Land (1944) cuando en el desierto, sube una duna y desaparece al bajarla, para más tarde aparecer en otra no consecutiva y volver a desaparecer, el movimiento de cámara se sincroniza con su coreografía espacial, trazando una panorámica de derecha a izquierda con un ángulo de 180 grados. En este caso el plano comienza en movimiento y se detiene cuando Deren va a desaparecer detrás de la primera duna. Al desaparecer completamente el encuadre se mueve hasta recoger la aparición de Deren unas dunas más allá, repitiendo la misma secuencia una tercera vez. El trucaje en este caso es aparentemente sencillo ya que el corte de cámara se produce en una posición estática. Maya Deren sirviéndose del montaje en cámara consigue el efecto de continuidad temporal. Como ella explica "la acción parece continua. Pero no es continua en el tiempo, puesto que, en realidad, se interrumpe para permitir una cierta actividad – un largo caminar – que no es registrada" (Deren, 2015: 84).

# MAYA DEREN REALIZADORA: A STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA (1945)

Maya Deren en la realización de *A Study for Camera in Choroegraphy* (1945), contando con la participación de Talley Beatty, bailarín profesional que interpretará la coreografía y los movimientos dentro del cuadro, ofrecerán la posibilidad a Maya Deren de operar la cámara, y así, experimentar con la dirección cinematográfica. Utilizará la cámara como una extensión de su cuerpo. y conseguirá filmar "atributos de la danza a través de las repeticiones, las expansiones, las aceleraciones y las atenuaciones que su mecanismo podía poner en movimiento, [...], como instrumento de mano, permitía que los movimientos de la cineasta se incorporaran a la película" (Cleghorn, 2016: 37).

En la primera escena de la película *A Study in Choreography for Camera* (1945) la composición del plano es una panorámica de 360 grados filmada en un bosque que nos muestra a Talley Beatty – único bailarín de la película – realizando cuatro evoluciones de la coreografía en distintos puntos espaciales del recorrido. La sensación de continuidad temporal es conseguida por Deren con el trucaje de cámara que ella misma explica: "La cámara empieza a filmar y, girando, llega hasta Talley Beatty, y lo sobrepasa. Cuando Beatty ya no está en el campo de visión, la cámara deja de filmar. Entonces Beatty toma una posición, fuera de la vista de la cámara, a la izquierda. La cámara empieza a filmar, recogiendo el giro donde lo dejó, y va de nuevo hacia Beatty, al mismo tiempo que él va hacia la izquierda. Esto se repite tres veces, hasta que, después de un primer plano, la cabeza de Beatty se sale del encuadre" (Deren, 2015: 55).

Esta manera de manipular la grabación requiere de una gran habilidad en el manejo de la panorámica. Parar el movimiento de la cámara, dejar de filmar, y recuperar el movimiento de la cámara sin que se note el corte resulta muy difícil sin dispositivos mecánicos que reproduzcan la misma cadencia de movimiento.

En el primer plano de *A Study for Camera in Choroegraphy* (1945) la sensación de continuidad es completa, ya que el movimiento de la cámara no para desde su inicio hasta el final generando la sensación de un mismo plano-secuencia. La realización de este tipo de tomas no estriba ninguna complicación hoy en día si se dispone de una cámara robotizada, como por ejemplo una cabeza caliente de tres ejes, ya que ésta es capaz de reproducir el mismo movimiento sin error, las veces que sea necesario interrumpirlo, segmentarlo, e incluso incorporar además cambios de foco o zoom, que serán reproducidos de igual manera el número necesario de tomas.

En el siguiente plano Beatty practica un développé en una composición general del encuadre que ha comenzado en el bosque (figura 1) y terminará en el interior de un apartamento (figura 2). Como explica Pineda, "Deren puede ensamblar dentro de una misma continuidad narrativa espacios diegéticos heterogéneos, en este caso el movimiento del cuerpo se convierte en movimiento comunicante de esos dos espacios diferentes" (Pineda, 2017: 167). Para Maya Deren: "Este es, obviamente, un uso del potencial temporal del cine que se sustenta en el ritmo del movimiento y en el hecho de que dos lugares diferentes pueden unirse gracias a la fuerza de ese ritmo" (Deren: 2015, 83). Aunque el corte entre estos dos planos produce continuidad, el movimiento de la pierna en el plano general se observa completamente en el encuadre, pero tras el corte, el movimiento de la pierna entrará en cuadro produciendo ese efecto mágico de continuidad espacio-temporal. Si el movimiento coreográfico no es visible en pantalla en los dos planos cuando el corte se produce, en el salto entre el apartamento y el Hall del Metropolitan que se sucede más adelante, si lo será. Deren así, es capaz de conectar dos espacios distintos utilizando fórmulas narrativas distintas, en un primer caso con la utilización de la entrada en campo y en un segundo aprovechando el raccord de movimiento.



Nota: Talley Beatty en plano general reproduciendo el movimiento coreográfico. Fuente de A Study in Choreography for Camera (Maya Deren, 1945).



Figura 2

Nota: Talley Beatty en un plano medio continúa con el movimiento coreográfico. Fuente de A Study in Choreography for Camera (Maya Deren, 1945).

En este caso la planificada cronología temporal de la narración que avanza hacia adelante nos puede proponer como espectadores que el bailarín se traslada a un futuro próximo (*flash-forward*). Aunque, también podríamos preguntarnos si la narración de la historia podría viajar hacia el pasado (*flash back*), hacia un momento anterior.

Deren abre la posibilidad de que el tiempo entre dos momentos narrativos se puede conectar con un movimiento que empieza en un plano y acaba en otro, como propone Martínez, "las lecturas que hizo sobre la teoría de la relatividad, además de servirle para desarrollar estos principios espacio-temporales, le servirían para contextualizar sus obras y sus escritos en un todo orgánico" (Martínez, 2015: 10).

Maya Deren fue la pionera en ofrecer este mecanismo narrativo de continuidad que podemos encontrar en la actualidad en la película *Assassin's Creed* (2016) del director Justin Kurzel basada en un videojuego en la que un asesino de la actualidad es capaz por medio de una tecnología de viajar a otra época e integrarse en otro cuerpo. La cinta está repleta de viajes temporales en la que el movimiento comunicante no solo conecta dos espacios, sino que también, dos cuerpos distintos. Aunque en este caso las transiciones en la mayoría de los cortes se ejecutan por fundido o superposiciones de unos fotogramas de un plano sobre otro.

Volviendo a *A Study for Camera in Choroegraphy* (1945), ya en el interior del apartamento Beatty realiza una coreografía en la que recorre el espacio en una secuencia de planos. Del plano medio corto con el que ha entrado en la estancia pasa por corte a un plano general respetando la estricta continuidad del movimiento coreográfico. Con el uso de una óptica angular, Deren es capaz de magnificar la dimensión del pequeño estudio, y así extender la coreografía en el espacio. A éste le sigue un plano corto de Beatty realizando una compleja torsión en el que no hay cambio de óptica, pero sí de la posición de la cámara aproximándose a la acción coreográfica. En el siguiente plano repite el mismo movimiento anterior, es decir, duplica la torsión del hombro y reubica la composición fílmica. Beatty al terminar el movimiento sale de campo proponiendo así una continuidad con el plano general que le sucede.

En el siguiente plano del bailarín recorre el espacio acercándose a cámara para alcanzar con su figura y posición un plano corto, que Deren aprovecha para practicar un corte a otro plano similar cambiando nuevamente de posición la cámara y dejando que el bailarín se aleje para finalizar, en una composición de plano general. Realiza así un movimiento coreográfico simétrico que recorre el espacio. Estos dos planos juntos no duran más de siete segundos, pero aun así, gracias a la óptica angular la coreografía del bailarín es capaz de generar la percepción de que ha recorrido un gran espacio en este corto segmento de tiempo.

Las posibilidades de una óptica gran angular frente a la óptica corta – como un teleobjetivo – no solo, no limitan la composición del cuadro, ya que el bailarín puede entrar y salir del plano con facilidad según la distancia a la que esté, sino que también ofrecen la posibilidad de proponer grandes recorridos de la coreografía sin exagerar la perspectiva, donde Beatty "bailando mientras se aleja de la cámara, se hace pequeño y distante en muy poco tiempo, [...], cuando vuelve a acercarse a la cámara, parece aproximarse a una velocidad extraordinaria" (Deren, 2015:210).

Así, Deren, utilizará la óptica, no solo para alterar la sensación temporal sino también espacial con el uso creativo de la lente en el siguiente plano que sucede. Maya Deren nos demuestra como el uso de la óptica angular es capaz de alterar el tiempo frente al espacio y el recorrido coreográfico. "Beatty, empezando muy cerca de la cámara, es capaz de recorrer fácilmente la distancia que hay hasta el final del hall. [...] al disminuir su tamaño rápidamente, hace parecer que hubiera recorrido una distancia tremenda en un tiempo relativamente corto" (Deren, 2015: 55-56).

Como nos explica el coreógrafo e investigador Pineda la conexión entre el plano anterior y el que continúa es realizada por un movimiento comunicante. El giro del bailarín en el plano del apartamento es recogido por un plano medio en el que la composición del movimiento de la figura se realiza por encima de las rodillas y que continua en el Hall del Metropolitan con un plano picado que muestra de la cintura para abajo el movimiento coreográfico de las piernas. Aquí el corte se ejecuta en el transcurso del movimiento sin que se produzca la elipsis temporal. En este nuevo plano secuencia que es el más largo de la película la cámara realiza un movimiento de subida para mostrarnos en un plano general todo el Hall. El basculamiento ascendente y descendente de la cámara se sincroniza con el bailarín, desde el inicio del recorrido de Beatty que empieza al lado de la cámara y va hasta el final del Hall volviendo después al lado de la posición de la cámara. Si ya en la anterior secuencia Deren nos propone la alteración del espacio y el tiempo en el interior del apartamento con una evolución coreográfica circular, aquí lo hace con una evolución rectilínea que gracias a la magnitud del espacio, se amplifica y se contrae el tiempo narrativo.

El transcurso al siguiente plano se produce por corte entre el plano de las piernas y un primer plano de la cabeza de Beatty, pero en este segundo con la velocidad de captación acelerada, lo que produce una percepción alterada en el corte ya que pasamos de un movimiento que percibimos como natural a uno dilatado temporalmente.



## II SEMINARI DE FILM DE DANSA

"Esta secuencia es un ejemplo de cómo la cámara puede colaborar realmente a la hora de crear movimiento dancístico" (Deren, 2015: 56), explica Deren, que utiliza las posibilidades de captación que ofrece el motor de la cámara pudiendo alterar la velocidad de cámara rápida a cámara lenta, ofreciendo una percepción del movimiento que "empieza con una calidad onírica, y termina con un movimiento borroso como el que haría la pieza de una máquina" (Ibidem).

A este plano le sigue el mismo plano pero con un valor compositivo más cerrado siendo esto posible ya que la destreza del bailarín realizando un "giro derviche puede ser sostenido a un número indefinido de revoluciones con el equilibrio necesario para mantener la cabeza dentro de un margen de una pulgada" (Deren, 2015: 56) y permitir así que el encuadre sea fijo y mantenga la atención sobre el retrato de Beatty en un movimiento vertiginoso.

De este primer plano pasa a un plano corto de los pies realizando el giro dentro del Hall y continúa con un plano corto de Beatty en el bosque que salta hacia arriba creando la "ilusión de su repentino ascenso [...] de relajación y facilidad con que un globo sube cuando lo soltamos de repente" (Deren, 2015; 56). Maya Deren en este caso utiliza la inversión del tiempo en el montaje para invertir el principio de la gravedad y anticipar una secuencia de cortes de fragmentos de ese cuerpo realizando el salto que durará "sostenido durante casi medio minuto, un período de tiempo mucho más largo de lo que es humanamente posible" (Ibidem).

## **CONCLUSIONES**

Maya Deren a día de hoy, no deja de ser una figura inquietante, creadora inagotable e investigadora del lenguaje cinematográfico que fue capaz de generar una nueva forma de arte, como a ella le gustaba mencionar. Y que además, fue capaz de coreografiar todo lo que acontecía en el cuadro como una danza universal donde la – coreografía de la cámara- y las posibilidades del -montaje creativo- se aunaban en una exploración de las posibilidades narrativas reformulando la composición temporal y la composición espacial.

Aunque se conocen anteriores intentos de grabar la danza, es Maya Deren con la que fue denominado el coreocine quien abre las puertas a una nueva generación de cineastas experimentales, que no solo apoyó desde la creación de nuevas plataformas de distribución, sino que también ofertó un abundante campo para la investigación.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cleghorn, Elinor (2016).
   «Como mínimo hay que comenzar con la sensibilidad corporal»: La danza como dirección en el coreocine de Maya Deren.
   Cinema Comparat/ive Cinema.
- Deren, Maya y Martinéz, Carolina (ed.) (2015).
   El Universo dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren.
   Cuenca: Servicio de Publicaciones UCLM y Artea Editorial.
- Deren, M. (Productora y directora). (1944).
   At Land. [Película].
   Estados Unidos: Mystic Fire Video.
- Deren, M. (Productora y directora). (1945).
   A Study on Choreography for Camera. [Película].
   Estados Unidos: Mystic Fire Video.
- KUDÁCEK, Martina. (Directora). (2002).
   In the Mirror of Maya Deren. [Película].
   Austria: Six Pack Films & Zeitgeist Films.
- Munsó, Joan (1997).
   EL cine musical de Hollywood 1945 1997.
   Barcelona, FILM IDEAL.
- Pineda, Juan Bernardo (2017).
   Mujer y violencia audiovisual massmediática.
   Universitat d'Alacant
- Vidaurre, Carmen Vitaliana (2018). Estudio iconológico del filme experimental At Land (Maya Deren, 1944). Eikón Imago.

## RAFEL ARNAL MÚSICA EXTRADIEGÈTICA I MUNTATGE, EN QUATRE EXEMPLES DE VIDEODANSA

La importància del so en la continuïtat de plans del cinema radica en la naturalització de l'experiència cinematogràfica que imprimeix allò sonor i musical en la seua percepció. La postproducció ens permet reconstruir el pla sonor que acompanyarà a les imatges en moviment comunicant, remodelant el so directe, les atmosferes o ambients que es van gravar en localització, per a dotar-los així mateix de continuïtat en la pantalla. I, igual que en el pla visual, el sonor requereix de gran precisió per a la seua edició i tractament amb la finalitat de garantir aquesta connexió narrativa i emocional entre plans on hi haja una correlació perfecta de la imatge amb el so que emergeix d'ella, la font sonora del qual es visualitza en pantalla, i que en terminologia del so audiovisual és conegut com a so *in* o diegètic.

Una altra cosa és si utilitzem la música extradiegètica com a única pista sonora de l'acció que acompanya en un producte audiovisual, anul·lant el so *in* de les pròpies captures originals en la postproducció. Això facilita àmpliament el muntatge, prescindim llavors de la postproducció del so captat durant l'enregistrament per a utilitzar una única pista de so preeditada, i la banda sonora final s'allibera de les fallades de raccord o de ruptura de la linealitat narrativa per a imposar-se a les imatges amb les seues dinàmiques, jocs de força i contrastos marcats per la música.

El videoart o la vídeodansa solen utilitzar aquest recurs, i la majoria de les obres mostren una certa autonomia del vídeo respecte a la música que l'acompanya.

A continuació, analitzarem breument l'ús de la música a través de les obres de videoart o vídeodansa que he realitzat durant els últims cinc anys, destacant especialment les anomenades "Brujas" (2018), "Ferran" (2018), "instant embalaït" (2020) i "Fosc" (2022). En totes aquestes obres, l'aspecte sonor-musical s'ha resolt utilitzant una sola pista de música extradiegètica per a acompanyar les imatges.



Fotogrames de les obres (d'esquerra a dreta, i de dalt a baix): "Brujas", "Ferran", "Instant embalaït" y "Fosc", de Rafel Arnal

Els vídeos "Brujas" i "Ferran", sent obres realitzades durant el mateix any 2018, presenten dues propostes visuals diferents, encara que un mateix tractament d'allò sonor. Ambdues fan ús de la música extradiegètica com a banda sonora de les imatges, que en "Ferran" es desenvolupen mitjançant pla fix amb superposició de multicapes, i en el de "Brujas" s'han editat amb un muntatge en el qual l'addició de la música incrementa el grau de continuïtat entre plans o entre seqüències. En aquest sentit, ja siga en la proposta abstracta de "Ferran" o en la clàssica a efectes de muntatge de "Brujas", la música crea una atmosfera que serveix d'aglutinant al servei de l'experiència audiovisual, però especialment a "Brujas" trobem que la música original de Tlen Huicani & Lli Chávez serveix com a motor del ritme cinematogràfic atès que els plans van canviant al compàs de la cançó.

La proposta d'"instant embalaït" suposa un gir estilístic respecte a les obres prèvies, atès que ací s'ha editat el so directe de les captures de vídeo, superposant-li altres capes de so tractat que generen una proposta electroacústica per a acompanyar la imatge videogràfica.

## II SEMINARI DE FILM DE DANSA

Cal ressaltar que l'elecció d'aquest gènere musical respon ací a la idea de potenciar a nivell sonor l'emoció d'angoixant ubiquitat que genera la posada en escena visual d'aquesta obra, localitzada enmig del no-res, on coexisteixen multitud de versions d'un mateix. En aquest sentit, la música és una obra experimental que explora textures a partir del registre del so ambient de l'escena mitjançant diferents micròfons, i la transformació d'altres sorolls de caràcter repetitiu constituïts com un sòl sonor que es juxtaposa i acompanya al primordial.

En "Fosc" utilitzem una música extradiegètica que treballa al costat de les imatges en estructurar en tres parts l'obra, a manera de blocs. Una introducció de presentació de personatges que constitueix un bloc musical en el qual no sona música -quedant la seqüència en silenci- per a cridar l'atenció de l'espectador, demandant la seua atenció sobre el que està succeint i introduint una alteració perceptiva (per absència de so) en l'audiovisual. Després, trobem una segona part caracteritzada per la superposició d'imatges en la qual entra una música rítmica marcant els canvis de personatge, editada amb una equalització precisa per a tallar freqüències (filtre de pas alt i pas baix) i una conversió a mono de la pista àudio amb la qual enriquir l'efecte de so llunyà i comprimit que caracteritza a aquesta part. I finalment, una tercera part on els personatges adquireixen una presència abjecta mitjançant l'ús de màscares d'exclusió en l'edició visual que accentuen el color negre sobre les seues cares superposades. Aquí la música manté el ritme precedent de la segona part, però sense els filtres abans esmentats i recuperant la seua equalització. L'interessant d'aquesta música, és que planteja una continuïtat per blocs de l'audiovisual, propiciant una narrativa sonor-visual que conflueix en paral·lel i es retroalimenta.

## **BIBLIOGRAFIA**

Chion, Michel. (1998).
 La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. (2ª edición)
 Barcelona: Paidós. Traducción de: L'audio-vision. Paris, 1990.



# JOAN BERNAT PINEDA PÉREZ ASSASSIN'S CREED (JUSTIN KURZEL, 2016)

La pel·lícula Assassin's Creed (2016) del director Justin Kurzel està basada en la novel·la Alamut (1938) de l'escriptor eslovè Vladimir Bartol, així com, del videojoc Assassin's Creed (2007). Inspirada en el context històric d'Al Àndalus, pretén mostrar la possibilitat d'evitar una globalització confessional des d'un únic credo religiós. La trama ressalta la violència produïda per les pugnes i aliances que s'establien entre musulmans sunnites i cristians catòlics.

Gran part de l'acció es desenvolupa durant el segle XV dins de les dues grans ciutats d'Al Àndalus: Granada i Sevilla. En elles, la seua innegable interculturalitat i interconfessionalitat emfatitzen la importància de la pau des de la coexistència de cultures i credos diferents, tot el contrari a un absolutisme religiós.



Fotografia extreta de www.imdb.con

No és per casualitat que, els protagonistes triats per a dur a terme tal empresa, pertanyeran a una secta de musulmans xiïtes -assassins-, o nizarites, els quals entendran el credo com un equilibri entre les dues religions monoteistes imperants, identificant al fruit de l'edèn com la llavor de la violència de tota la història dels éssers humans, des de la qual emergeixen els diferents credos monoteistes pertanyents al llibre sagrat. És per això, que la possessió del fruit per a fins de control per un dels dos credos, acabaria amb l'equilibri confessional entre musulmans i cristians. D'altra banda, cal ressaltar que el contingut més interessant d'aquesta pel·lícula correspon al protagonisme que adquireixen unes certes branques de l'islam xiïta, caracteritzades per la interconfessionalitat intrínseca dins la seua pràctica religiosa, on es barregen paganisme, judaisme, cristianisme i islam: els alevis-nussairites.

No obstant això, encara que el film presenta la preservació de la tolerància enfront de la violència, la seua factura formal, s'inscriurà en la filmació i edició que es va portar a terme precedentment en les pel·lícules com Matrix (1999) o 300 (2007), les quals al costat de l'ús de la càmera lenta, van ser generadores de la bellesa de la violència cinematogràfica.

## MAYA DEREN ESPAI I MOVIMENT COMUNICANT AL CINEDANSA



Fotografia extreta de www.rare-gallery.com

El mateix ocorre amb el film Assassin's Creed, on la introducció del moviment comunicant de Maya Deren, suposarà la consolidació estètica i narrativa del cinema d'acció des de la composició coreogràfica: una baula capaç d'unir a través de la fragmentació del cos en moviment, espais diferents d'èpoques diferents, que al seu torn, amb una gran càrrega metafòrica unificarà simultàniament problemàtiques interconfessionals de la mateixa índole, com és el cas d'Espanya (s. XV) i el de Síria (s. XXI). Per tant, hem de tenir en compte que el règim dictatorial per la tolerància, dissenyat pel president alevi-nussairita (xiïta) sirià Bashar Al Assad, es fonamenta en un compromís interconfessional i de respecte a tots els credos, el qual és acatat per tota la societat siriana. Sens dubte, una dictadura de la tolerància per a aquells que defensen els paràmetres globalitzadors i absolutistes propis de l'Islam sunnita.

## EVA FERNÁNDEZ PALOP EL ESPACIO-TIEMPO EN EL CUERPO EN MOVIMIENTO

La producción artística tiene la misión de capturar instantes del movimiento, rememorar acciones que acaban de ocurrir, momentos estáticos que se han producido por una acción anterior o "un flash" de una escena. Podríamos entender en este sentido que el movimiento es la expresión más pura y libre, que desencadena un irremediable espacio artístico.

Este espacio ha tomado miles de formas a lo largo de la historia, de las danzas más primigenias capturadas y congeladas en el tiempo, hasta la forma de expresión en estado más puro, de las coreografías contemporáneas, buscando la esencia en el movimiento del cuerpo.

Esta esencia de la expresión corporal en el movimiento es, al fin y al cabo, la forma más desnuda del arte, el espacio creativo dinámico e irrepetible. Una forma de manifestar en vivo y desencadenar los sentimientos in situ. Con otras formas de expresión artística se introducen diferentes espacios de expresión, otras formas de contar la historia, de provocar.

Han tenido también que pasar varios siglos en los que el espacio artístico ha estado encorsetado, en esto guarda mucha coetaneidad con el movimiento del cuerpo, el corsé en la expresión y en el espacio artístico. El eterno dilema si el espacio artístico es un espacio visceral, que relata un hecho artístico y la técnica le impide explotar, le impide expresarse en todo su esplendor, o por el contrario si es la técnica la que permite explorar, guiar dentro del espacio al arte para completar la expresión. Si es la técnica lo que ha hecho evolucionar la expresión artística tanto en el movimiento como en el espacio.

En cualquier caso, la explosión posterior fue inevitable. Con ello llegaron las representaciones del cuerpo en movimiento, ensalzando su genuina belleza. El dinamismo y la velocidad en el espacio creativo. Que culmina su expresividad en El Futurismo y la visión que engloba movimiento, espacio y cuerpo.

El movimiento cuenta la narración completa, la historia de principio a fin, el movimiento del cuerpo no necesita más medios, solo un espacio donde desencadenar su potencial. Es el principio, es el todo en la expresión artística.

La manifestación plástica nos abre una ventana a este espacio, el arte de expresar "el todo" en un instante, deconstruir un escenario artístico capaz de crear emociones, de evocar una historia completa. Despertar el movimiento desde un momento que físicamente es estático es una de las magias del arte, capaz de hacer dinámico lo que en la realidad no lo es dentro del espacio compositivo.



Fotograma de la película A Study for Camera in Choroegraphy (1945)

# DIEGO MARTÍNEZ RAMOS ESPACIO, MOVIMIENTO Y CUERPO. ELEMENTOS DE COMPOSICIÓN ARTÍSTICA

## EL ARTE, FORMA DE EXPRESIÓN INHERENTE AL SER HUMANO DESDE SU MISMA APARICIÓN

A lo largo de la historia, el hombre ha explorado en su interior a fin de representar el mundo que le rodea y transmitir emociones a través de sus creaciones.

Entre los elementos fundamentales en la creación artística se encuentran el espacio, el movimiento y el cuerpo, los cuales se entrelazan en una danza de expresión y significado.

## **ESPACIO**

El espacio es un componente esencial en cualquier manifestación artística. Puede referirse tanto al espacio físico en el que se desarrolla la obra, como al espacio pictórico, escultórico o audiovisual dentro de la propia creación. Se juega con la representación del espacio, desde la perspectiva renacentista que crea una ilusión de profundidad en la pintura, hasta las instalaciones contemporáneas que transforman el espacio real en una experiencia inmersiva.

El espacio puede ser manipulado para transmitir sensaciones y emociones. Una composición con elementos espaciados de manera uniforme puede generar una sensación de calma y equilibrio, mientras que un uso asimétrico del espacio puede crear tensión o incomodidad.

El espacio puede ser utilizado para establecer relaciones entre los elementos dentro de una obra, ya sea para destacar una figura central o para establecer una jerarquía visual.

## **MOVIMIENTO**

El movimiento es otro elemento fundamental en el arte, especialmente en las artes escénicas y visuales. A través del uso de líneas dinámicas, pasos, figuras en movimiento o la representación de objetos en movimiento, se puede capturar el flujo del tiempo y transmitir una sensación de energía y vida.

El movimiento puede ser sugerido o representado de diferentes maneras. En la pintura se pueden utilizar pinceladas sueltas y rápidas para dar la impresión de movimiento, mientras que en la escultura, las formas curvas y torsiones transmiten sensación de dinamismo. En el ámbito de las artes escénicas, el cuerpo se convierte en la herramienta principal de expresión, ya sea a través de danza, teatro o performance.

## **CUERPO**

El cuerpo humano objeto de inspiración. Desde las representaciones anatómicas del Renacimiento hasta las exploraciones contemporáneas de la identidad y el género. El cuerpo transformado en herramienta de expresión y reflexión sobre la condición humana.

El cuerpo representado de manera realista o estilizada, puede ser utilizado para transmitir emociones, contar historias o cuestionar los roles sociales. A través de posturas, gestos y expresiones faciales, se pueden comunicar una amplia gama de sentimientos y estados de ánimo. El cuerpo en movimiento, como medio de exploración de la virtud, la gracia, la vulnerabilidad o la resistencia.

El espacio, el movimiento y el cuerpo son elementos esenciales en el arte, y su fusión da lugar a obras de gran poder expresivo. Los artistas han experimentado con estos elementos a lo largo de la historia, explorando nuevas formas de representar el espacio, capturar el movimiento y utilizar el cuerpo humano como medio de expresión. A través de la creatividad, nos invitan a contemplar el mundo desde perspectivas diferentes, despertando nuestra imaginación y generando un diálogo entre el arte y la vida. Al fusionar estos elementos en la obra de arte, los artistas nos recuerdan la capacidad humana de transformar la realidad y trascender los límites impuestos, brindándonos una conexión profunda con nuestra propia existencia.

II SEMINARI DE FILM DE DANSA

# MAYADEREN ESPAI I MOVIMENT COMUNICANT AL CINEDANSA













Fotografía de Alexander (Hammid) Hackenschmied



Unidad predepartamental de Bellas Artes Universidad Zaragoza



Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal Universidad Zaragoza



