

RITUAL IN TRANSFIGURED TIME :
TIEMPOS FÍLMICOS Y EXPERIENCIA DEL MITO

Joaquim Casalprim i Suárez

Natalia Palomar

Para facilitar la exposición y ahorrarnos descripciones, empezaremos por presentar una breve sinopsis argumental¹ (y advertir que la película es muda):

Escena 1: *The entrance and the Winding of the Wool.* Un espacio oscuro con dos puertas abiertas y contiguas que dan a respectivas salas. Una mujer pasa por detrás del tabique de una sala a la otra. Parece como si esperara a alguien. Va a por un chal, se lo pone al cuello y regresa. Se sienta en una silla con una madeja en los brazos y empieza a moverlos como si alguien la estuviera ovillando. En el espacio oscuro aparece una joven (Rita Christiani) que avanza indecisa. La mujer sigue con su tarea, mientras habla o declama,

¹ No existe ningún guión de la versión final de la película. Esta sinopsis sigue la clasificación en escenas que Maya Deren hizo a partir de los fotogramas que ella misma escogió. Cfr. V. A. Clark, M. Hodson y C. Neiman, *The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works*, vol. I, pt. 2, New York City, 1988, p. 477.

menea la cabeza, y mira hacia la joven. Un aire agita el chal de la joven, que acto seguido alza el brazo, gira y se dirige hacia ella. Cuando la joven llega la mujer está sola y quieta; con la mirada le indica el ovillo que está sobre el taburete de enfrente. La joven se sienta, empieza a ovillar y la mujer reanuda sus movimientos y declamaciones. La joven se da la vuelta y detrás de ella ve a otra señora (Anaïs Nin), mayor y vestida de negro, que las observa severa y con desdén; está al fondo, junto al umbral de otra puerta. La acción continúa entre los gestos cada vez más extáticos de la mujer y la joven ovillando medio hipnotizada. Cuando ha acabado de ovillar, la mujer ha desaparecido. La joven se levanta y, con el ovillo en las manos, se dirige hacia la señora mayor, que le da paso a otra sala.

Escena 2: *The Party.* La sala está llena de gente. La joven viste ahora de luto, con mantilla negra, una cruz colgando del cuello y un ramo de flores blancas. Entra en la sala y se levanta el velo. Se trata de una fiesta con aspecto de coreografía azarosa: todos se saludan y se despiden y parlotean con quienes se tercie sin orden alguno, repetida e incesantemente. La joven se inmiscuye entre ellos, alternando expresiones de agobio y alegría, y parece buscar a alguien. Atraviesa la multitud hacia la derecha, mientras su atuendo

va mudando hacia el vestido inicial. Entre la gente hay un hombre (Frank Westbrook) que se dirige hacia la izquierda en actitud similar a la de la joven. También está la señora mayor, que como los demás se interpone en el trayecto de ambos. Se van repitiendo las secuencias. Al final la joven y el hombre se encuentran, a sendos lados de esa misma puerta por la que ella había entrado en la sala; están de espaldas, se giran y acercan sus mejillas para besarse.

Escena 3: *The Duet*. De repente el hombre y la joven ya no están en la sala sino en el exterior, en un jardín neoclásico. Él tiene el torso desnudo y ella lleva de nuevo el vestido y el chal del inicio. En lugar de consumir el beso empiezan una extraña danza que oscila entre la atracción y la repulsión, como si de una lucha erótica se tratara. Cerca de ellos hay tres mujeres de negro, que bailan risueñas, jugando también a unirse y separarse -una de ellas es la señora mayor que había introducido a la joven en la sala anterior. En un momento dado el hombre agarra de la mano a una de las tres para hacerla girar con él, y la joven se aleja con expresión afligida.

Escena 4: *Statues*. El hombre acaba arrojando a su pareja de baile, que da unas vueltas y se paraliza como las estatuas del jardín. Acto seguido sucede lo mismo con las otras dos mujeres. Mientras,

la joven se vuelve para mirarlos y muta por un instante en la mujer de la madeja del principio. Al final de más brincos y giros el hombre se queda asimismo quieto como una estatua. La joven pasa por un grupo escultórico de tres mujeres bailando en corro y acaba llegando a la verja de un jardín. En él está el hombre: estatua sobre pedestal. La joven se maravilla ante esta visión, pero pronto vacila y el horror la invade cuando la estatua empieza a cobrar vida.

Escena 5: *Pursuit*. Ella emprende la huida por la ladera mientras él la persigue a grandes saltos. La persecución continúa por una plaza circular porticada. Ambos pasan corriendo por detrás de las columnas. En una de ellas está apoyada la señora mayor, presenciando la escena.

Escena 6: *Port Jefferson (Under the Pier)*. Cuando el hombre está a punto de atrapar a la joven, ésta muta en la mujer de la madeja, que huye por entre los postes de un muelle. El hombre ya no la sigue, y se queda mirando cómo la mujer se adentra desesperada en las aguas: al final, vuelve a ser la joven.

Escena 7: *Negative*. Ella se hunde con el traje de luto y su ramo de flores; con la otra mano se levanta el velo y abre los ojos.

TIEMPOS FÍLMICOS

*We are moved by what we see, according to how we see it.*²

Lo primero que llama la atención en cuanto uno se acerca a la obra es su título³: sumamente explícito pero sin perder capacidad evocativa, oscila entre el tono lírico y el teórico, estilos de que Maya Deren se sirvió para denominar sus trabajos.

La cuestión de si el título ha de ser definitorio de una película no es algo que vayamos a discutir. Tampoco tenemos noticia de que la autora se manifestara al respecto. En cambio, se manifestó prolijamente en referencia a otras características del cine y el arte en general. Así, puso especial énfasis en la necesidad de que cada obra se establezca como un todo autónomo al margen de la realidad a partir de la que ha sido creada⁴: en tanto que experiencia creativa del

² M. Deren, "Magic is new", *The Legend*, vol. I, pt. 2, p. 308.

³ La película se estrenó el 1 de Junio de 1946 como *Ritual and Ordeal*. Sólo unos meses más tarde recibió el nuevo título, cfr. *The Legend*, vol. I, pt. 2, p. 450.

⁴ Según Deren, el artista recompone elementos de la realidad natural en un sistema de relaciones que establece nuevos valores para los mismos. Así, la obra verdadera constituye una forma única con un mundo significativo inherente que incluye la intención del autor: un acontecimiento real en sí mismo cuyo sentido sólo se revela al espectador a través de su

artista, ha de desarrollarse hacia un contenido despersonalizado; en tanto que experiencia creadora, ha de constituir una realidad que se valga por sí misma para explicarse. Por tanto, lo que nos interesa es la capacidad de la película para autodefinirse y qué procedimientos sigue para conseguirlo. En *Ritual in Transfigured Time* el título cumple sobremana esta función: se encuentra en plena correspondencia con el entramado dramático, pero no sólo como una parte del conjunto, sino como síntesis del mismo: la película es un *ritual* cuyo rasgo distintivo es el *tiempo transfigurado*.

Sin embargo, podría objetarse que esta definición de la obra se refiere a su forma y no a su asunto, que el *Ritual* tiene su propio significado al margen de cómo acontezca⁵. No es el propósito de este trabajo discutir la insoluble dicotomía entre forma y contenido. En

propia experiencia. Cfr. M. Deren, "Introduction to the Films", *The Legend*, vol. I, pt. 2, pp. 623-24; también: "Cinema as an Art Form", *ibidem* p. 314.

⁵ "The title? That's what *Ritual in Transfigured Time* is about, according to Maya Deren's own notes. And, *sancta simplicitas*, we will go ahead and see how. But first I should state, for the benefit and ease of anyone overawed by the film's title, that the transfigurations of time are, on one level, just technical devices: [...] All this "camera magic" and more transfigures time, but the transfigurations express and shape the ritual which works, through time, the transfiguration of *the widow into the bride*." Ken Kelman, "Widow into Bride", *The Legend*, vol. I, pt. 2, p. 462. Kelman no desarrolla lo que se propone al principio. Quizá porque su análisis es meramente literario y hace caso omiso tanto de la estructura filmica como de las notas de Deren al respecto.

un sentido muy general, daremos estas nociones por válidas y supuestas, e iremos indicando los matices con que las interpreta Deren. En cualquier caso, podemos decir que nos encontramos ante una obra y una artista que apuestan claramente por la compenetración de ambos elementos. Así, para entender la película habrá que mostrar cómo el contenido y la estructura tienden a integrarse. El resultado es una experiencia cuya temática acaba siendo también una cuestión formal, de modo que no sólo no quepa analizar la obra al margen de cómo está hecha, sino que su realización y los medios que la posibilitan sea quizá lo más importante a entender⁶.

Se trata pues de concebir un *Ritual en tiempo transfigurado*: los acontecimientos tienen lugar en una dimensión temporal que no corresponde a la percepción ordinaria. Así, mientras que la técnica cinematográfica es capaz de plasmar el movimiento continuo en nuestra retina, esta película rebasa el nivel meramente fisiológico: establece una relación distinta con el tiempo, más afín a la experiencia psíquica, donde el valor vivencial de los fenómenos

⁶ El artista proyecta una experiencia, y la forma de la obra depende por completo de las posibilidades técnicas del instrumento artístico, que deviene un sujeto creador en sí mismo, con su propio contenido temático. Cfr. M. Deren, "Cinema as an Art Form", *The Legend*, vol. I, pt. 2, p. 316.

transfigura su duración físico-matemática y las asociaciones entre ellos no siguen criterios diacrónicos.

Ahora bien, esta noción no nos permite entenderla como una serie de actos ritualísticos alterados rítmicamente de cualquier manera, pudiéndose hacer de cualquier otra sin que cambie su significado; precisamente, un *ritual* es aquella estructura que, una vez establecida, exige siempre repetirse de un modo fijo y cuyo incumplimiento implica el fracaso. Consiste pues en lo contrario: el ritual que presenciamos sólo se cumple como tal a través del modo en que se encuentra manipulado el tiempo, y es en esa manipulación que adquiere su sentido. Así, como en una ceremonia o coreografía, se establecen unas reglas de juego, de tratamiento y relación de los elementos, que disponen el material fílmico y definen una forma propia: el *ritual* que es esta obra⁷.

Para componer este orden específico, la función de la cámara lenta, el congelado de imágenes o la marcha atrás no puede responder a criterios meramente expresivos: no se trata de maquillar

⁷ El ritual y el arte son un ejercicio con finalidad formal, cuyo significado radica precisamente en la estructura que compone. Así, la forma de un ritual adquiere nuevos horizontes cuando es una elaboración cinematográfica. Su competencia es la manipulación espacio-temporal. Cfr. M. Deren, "Program Notes", *The Legend*, vol. I, pt. 2, p. 629.

acontecimientos que ya tienen de por sí consistencia propia; tampoco de que el artista manifieste ideas y emociones a las que da un cierto aspecto. Se trata de que la idea y la emoción sean lo creado, una realidad que se exprese a sí misma y cuyo aspecto constituya su estructura dramática⁸. Así, la película ni es la mera manifestación de cierta voluntad ni se debe al manejo inconsciente del instrumento artístico⁹. Es el resultado de un ejercicio de plena conciencia creativa, donde el artista se pone al servicio de los recursos técnicos para que de ellos surja una experiencia fílmica, con un contenido intelectual y emotivo autónomo.

Esto implica además que la obra de Deren se articula a partir de la modificación y puesta en evidencia de la materialidad del medio cinematográfico. Las características mecánicas de la cámara, las técnicas de edición o las propiedades químicas del negativo,

⁸ El documental o el cine comercial no son géneros artísticos para Deren, por carecer de vínculo con su medio creativo, ser meros sucedáneos de otras disciplinas y no crear realidades propias. La obra genuinamente cinematográfica es sólo aquella cuya experiencia no puede disociarse de la técnica utilizada. Cfr. M. Deren, "Cinematography: The Creative Use of Reality", *Daedalus* (winter 1960), p. 171.

⁹ Deren se distancia de las principales tendencias artístico-intelectuales de su tiempo, como el surrealismo y el psicoanálisis, que consideran el arte como una confesión compulsiva cuyo significado es la relación entre las imágenes y la psique creadora. Para ella, la obra es un proceso que surge del autor, pero que en la relación con el instrumento se desarrolla en una idea o emoción independiente. Cfr. M. Deren, "Cinema as an art form", *The Legend*, vol. I, pt. 2, p. 316.

elementos que en un principio meramente han de reproducir sucesos, constituir el soporte de la narración y quedar encubiertos por el acontecimiento, se hacen presentes, intervienen directamente en la percepción de la obra y determinan sus posibles interpretaciones¹⁰.

Los recursos cinematográficos empleados significativamente para la transfiguración del tiempo en la composición de este *ritual* son básicamente: el cambio en la velocidad natural de grabación, con diferentes valores de cámara rápida y lenta; el trabajo directo sobre el negativo, mediante la duplicación de secuencias que repiten la acción y fotogramas aislados que la congelan; el cambio en la mesa de montaje del sentido real del movimiento, así como otras técnicas propias de la edición. Además, cabe destacar que en varios momentos la escenificación parece poner en juego alguno de estos recursos, de modo que sea prácticamente indiscernible saber si la usada es una técnica cinematográfica o dramática. Por último, y con

¹⁰ Para Deren, hay una correspondencia entre el instrumento artístico y la intención del autor. Así, ideas y emociones alcanzan un nivel de abstracción despersonalizado que las hace capaces de compenetrarse con las del espectador. Esto se debe a la analogía entre la cámara, el montaje y los mecanismos psico-fisiológicos. Cfr. "Efficient or Effective", *The Legend*, vol. I, pt. 2, pp. 299-304. Para un estudio de las corrientes psicológicas que influenciaron las teorías de Maya Deren en relación a las posibilidades creativas del medio cinematográfico, cfr. Ute Holl, "Moving the Dancers' Souls", Bill Nichols ed., *Maya Deren and the American Avant-Garde*, Berkeley, 2001, pp. 151-177.

un papel especial respecto a la manipulación del tiempo, figura el negativo en tanto que inversión de la luminancia real.

A continuación vamos a constatar el funcionamiento de cada una de estas técnicas a lo largo del cortometraje y a ver cómo articulan el entramado narrativo.

*

El primer momento en que parece observarse, ligerísima, una modificación en la materialidad del medio es cuando la presencia de la joven irrumpe en la sala oscura y ésta presiente la llamada de la otra mujer: se queda como paralizada a la espera de algo, y el chal que lleva al cuello se eleva por un aire premonitorio, anticipando la mano que busca y atiende a la invocación¹¹. Algo extraño se percibe con el advenimiento de este soplo de aire: una leve sensación de lentitud se focaliza en el voleo del chal.

Considerando la totalidad de la película, cabe indicar que el recurso no es aquí claramente significativo, puesto que muchos otros

¹¹ En las notas de rodaje se incluye el congelado de este fotograma: “raises arm into sonambulist position for frame freeze of decision, frame un,freeze, suggest beginnig of turning to right to enter room.” El subrayado es de la autora. Cfr. “*Ritual and Ordeal*. Shooting Scripts”, *The Legend*, vol. I, pt. 2, p. 479.

planos parecen estar grabados con cierta alteración de la velocidad; tendremos ocasión de volver sobre este asunto. Sin embargo, por encontrarse justo al principio, cuando aún no tenemos en la retina el resto de la obra, el recurso consigue caracterizar un elemento que volverá recurrente: el chal ondeando al viento.



La prenda no pasa pues desapercibida y nos recuerda claramente la que Maya se había puesto al cuello. Se constituye así desde el principio en un elemento transitivo que permite oscilar entre la

identidad de ambas¹². La presencia de este chal conlleva además la irrupción del viento. En este caso, lo que inmediatamente le precede es la mirada de Maya, atenta y seductora, de modo que por concatenación de planos se la interprete como la causa del mismo¹³. La respuesta de la joven, que antes no miraba hacia la mujer directamente, es redirigir la mirada y dejarse llevar, arrastrada como sonámbula o hipnotizada¹⁴. Así, sólo cabe interpretar este soplo de aire como la transmisión de una fuerza superior que establece una jerarquía entre ambas, de poseedora y poseída, a modo inspiración divina que ha de iniciar a la joven¹⁵.

¹² K. Kelman advierte que el atuendo es el mismo, y se sirve del vestido negro para identificar desde el inicio a la joven como viuda -incluso por el color de la piel, tema al que varios críticos vuelven durante la escena de la fiesta; cfr. “Widow into Bride”, *The Legend*, vol. I, pt. 2. Para la identidad de ambas, cfr. nota 38.

¹³ Esta mirada está desde un principio cargada de significado, que se tiñe diversamente a lo largo de la escena, desde la expectación hasta una cierta malicia. Cfr. M. Deren, “*Ritual and Ordeal*. Scenari”, *The Legend*, vol. I, pt. 2, p. 472.

¹⁴ Cfr. M. Deren, *ibidem* p. 473. La despersonalización y posesión divina del individuo en el ritual y la danza fue un importante tema de estudio de Deren. Cfr. Moira Sullivan, “Deren’s ethnographic representation of Haiti”, *M. D. and the American Avant-Garde*, especialmente pp. 208-12.

¹⁵ Deren consideraba el ritual y el arte un ejercicio de transformación inmanente en los procesos vitales, “for the accomplishment of some critical metamorphosis, and, above all, for some inversion towards life: [...] as in this film, the widow into the bride”. Cfr. M. Deren, “Program Notes”, *The Legend*, vol. I, pt. 2, p. 629.

Maya (ahora podemos llamarla “la iniciadora”), espera sentada con la madeja en las manos y la joven se le acerca con el brazo por delante, como quien anda a tientas en la oscuridad, abriéndose camino hacia esa presencia a la vez que protegiéndose de ella.

Este es el final de la primera parte de la escena. Durante este trecho, desde que la joven aparece en la antesala oscura hasta que llega frente a la iniciadora sedente, el asiento muta tres veces en una silla distinta. Ya que se trata de un montaje paralelo¹⁶, mientras la mujer espera y la joven avanza, ambas acciones han de mostrarse continuas dentro de un mismo contexto espacio-temporal; pero ya que una de ellas contiene características simultáneamente imposibles, transgrede la unidad de dicho contexto.

Así, mediante el montaje (y los cambios escenográficos) se definen propiedades distintas para la caracterización de la iniciadora, con dos variantes estructurales posibles: por un lado, el tránsito de un objeto a otro según una lógica *horizontal*, que enfatice los cambios dramáticos durante el desarrollo lineal de la escena; por otro lado, el tránsito entre cualidades distintas de un objeto según

¹⁶ Cfr. M. Deren, “Creative Cutting”, *The Legend*, vol. I, pt. 2, pp. 616-22. Para un análisis de las teorías de Deren en torno al montaje: Anita Trivelli, *Sulle tracce di Maya Deren. Il cinema come progetto e avventura*, Torino, 2003; especialmente el capítulo “La responsabilità creativa del montaggio: Creative Cutting”, pp. 295-303.

una lógica *vertical*, que enfatice la pluralidad significativa en una misma unidad de tiempo¹⁷. En este caso no sabemos decantarnos por ninguna de las dos interpretaciones, y no vemos por qué habríamos de hacerlo, lo cual quizás indique que nos quedamos con ambas. Así, a la vez que se mostraría una evolución semántica del asiento análoga a la de los personajes (desde la devanadora hasta la pitonisa), se pondría de relevancia el puesto y estatuto que a cada una corresponde aquí (la iniciadora sedente y la iniciada errante).

La joven acude arrastrada por esa presencia para ovillar la madeja que se le va a otorgar. Se acerca como quien acata una orden o cumple un deber mayor. Por inercia, sin poder evitarlo, se sienta enfrente de ella y empieza la acción¹⁸: ovilla constante e

¹⁷ El principal desarrollo de la poética de Deren sobre la distinción entre lógica *horizontal* y *vertical* se encuentra en: "Poetry and the Film: A Symposium", *Film Culture* 29 (Summer 1963), pp. 55-63. Se trató de un debate radiofónico con Maya Deren, Parker Tyler, Dylan Thomas, Arthur Miller y Willard Mass de moderador, en 1953.

¹⁸ Deren habla del "feeling of inevitability" con que acomete el acto. Cfr. "Ritual and Ordeal. Scenari", *The Legend*, vol. I, pt. 2, p. 473. Por otro lado, Deren grabó la escena con un metrónomo para determinar el ritmo y poder conservarlo constante en las diferentes tomas. Cfr. "Notes on sequence one [at Griffis]", *ibidem* p. 484. Para las escenas del parque cfr. "Camera", *ibidem* p. 498.

ininterrumpidamente, tirando por la necesidad que define el hilo, mientras la otra mujer le habla y declama¹⁹.

Ahora, hasta que finaliza la secuencia, siempre que la iniciadora aparece sola en cuadro lo hace marcadamente a cámara lenta. Sucede en tres ocasiones consecutivas, y cada una consiste en un aumento en la velocidad de grabación²⁰. Cada una de ellas implica además un incremento en el deterioro de la calidad de imagen. Ya que parece improbable que Deren usara un material filmico más fotosensible, la única explicación es el requisito de abrir el diafragma y perder profundidad de campo: se hace así más notorio el granulado y la pérdida de definición en los contornos, provocando un ligero desenfoco de la imagen. Esta transformación del material filmico comporta cierta distorsión y molestia visual, que sin embargo consigue envolver el acontecimiento en una atmósfera extraordinaria, quizá de tintes oníricos.

¹⁹ En los bocetos previos Deren indica que "in the slow motion is revealed all the agony concealed in the normal pace of conversation". Cfr. "Ritual and Ordeal. Scenari", *The Legend*, vol. I, pt. 2, p. 473. También menciona su animosidad, en contraste con la duda y turbación de la joven, *ibidem* p. 472.

²⁰ Son 48, 64 y 128 fotogramas por segundo. Cfr. M. Deren "Ritual and Ordeal. Shooting Scripts." *ibidem* pp. 479-81. También "Creative Cutting", *ibidem* p. 622.



El clímax se alcanza en la última de las ocasiones, pronunciadamente a cámara lenta, muy difuminada, como si se fuera a disolver: la imagen, coincidiendo con el gesto extático de la iniciadora al soltar el cabo del hilo, se acerca a la paralización. Así, en el instante final prácticamente sólo se percibe movimiento en el voleo del chal, provocado por un fuerte aire que nos recuerda al de la joven al ser invocada: ahí culmina el acto, y la iniciadora desaparece. El viento se asocia así de nuevo a la irrupción de una fuerza mayor, como si ella, cual pitonisa, hubiera sido también poseída por una fuerza de revelación que la transportara hacia otro lugar²¹.

En esta secuencia, el efecto de lentitud en la mujer se hace aún más patente a través del montaje paralelo con los planos cortos y medios de la joven, cuyo movimiento no está alterado. Con ello, ambos recursos articulan una contraposición simultánea de sucesos que no pueden darse al mismo tiempo: por un lado, el conjunto de la situación tiene un desarrollo lineal lógico y ambas acciones avanzan

²¹ En referencia a las irrupciones del aire, en tanto que flujo entre lo externo y lo interno: “*Meshes* [...] externalizes an inner world to the point where it is confounded with the external world. *At Land* [...] externalizes the hidden dynamic of the external world, and here the drama results from activity of the external world. [...] And *Ritual* pulls back even further, to a point of view from which the external world itself is but an element in the entire structure and scheme of metamorphosis”, M. Deren, “Letter to James Card”, April 19, 1945, *Film Culture* 39 (Winter 1965).

cronométricamente por igual hasta llegar al mismo término; pero por otro lado, consideradas por separado, ambas acciones tienen ritmos vitales diferentes que imposibilitarían la coordinación en un mismo contexto. Así, las dinámicas de la iniciada y de la iniciadora son iguales y distintas en una misma unidad espacio-temporal²².

Se trata pues de otra estructura cinematográfica que vincula a la lógica *horizontal* de la narración otra lógica *vertical* sincrónica: el acontecimiento va más allá de lo que meramente sucede y adquiere un nuevo significado. Esta paradoja, característica de las obras de Deren, sólo resulta extraña cuando se la arranca de su medio propio y se analiza. Por el contrario, en la escena es plenamente consistente y, lejos de percibirse como fenómeno imposible, acontece como un hecho real que define a las protagonistas.

Se establece así mediante el montaje paralelo y la cámara lenta una dualidad clara entre ambas: mientras la joven va ovillando la iniciadora va quedándose sin madeja y cuanto menos tiene entre las manos menor es la velocidad de su movimiento; se consume su parte mientras otorga la que le corresponde a la otra, acercándose a la

inmovilidad hasta desaparecer. De este modo la iniciada ha recibido su lote, y con él llega su turno en el ritual: se alza con el ovillo en las manos y se dirige hacia la otra sala.

Como veremos, la contraposición de los personajes mediante la asignación de tratamientos filmicos distintos, y en especial de velocidades distintas, es un recurso bastante sistematizado a lo largo de la película, que permite diferenciar claramente los estatutos a los que pertenecen. Por las características de la obra, el papel que cada uno juega en ella y las propiedades que poseen, podemos definirlos correspondientemente como “humano” y “divino” -o en cualquier caso de naturaleza sobrenatural.

Este efecto puede conseguirse únicamente si los personajes están solos en cuadro, de manera que la transfiguración temporal no afecte indeseadamente a otros elementos. Cuando están en planos distintos, la realización es sencilla: se graba cada una de las tomas con otra velocidad y luego se vinculan mediante el montaje paralelo. En las demás ocasiones, cuando ambos aparecen sucesivamente en el mismo plano y no hay montaje paralelo, el principio creativo también es sencillo, pero su realización más exigente: hay que

²² Cfr. M. Deren, “Creative Cutting”, *The Legend*, vol. I, pt. 2, p. 621.

esperar a que uno de ellos salga de cuadro, cambiar entonces la velocidad de grabación sin mover la cámara de lugar y luego unir las dos tomas en la edición, como si fueran una única. Así, al no percibirse el corte, se crea la continuidad total de una situación con velocidades distintas para cada uno de los personajes²³.

Por otro lado, parece que se pone de relieve el patrón ternario en esta escena, pues a los tres planos en cámara lenta, los tres cambios de silla o las tres mujeres presentes, hay que añadirles los tres cambios en el tamaño del ovillo que lleva la joven mientras se dirige a la siguiente sala²⁴. De nuevo, se trata de un montaje paralelo, con los planos de la mujer de negro que observa la situación desde la puerta del fondo. Estamos pues ante un caso similar al de las sillas; pero ahora no parece que la función del recurso sea definir

²³ El recurso de unir tomas diversas de una misma situación, de modo que se interpreten como la misma toma, fue muy usado por Deren. La técnica procede de los inicios del cine: Méliès recurrió una y otra vez a ella en sus trucos de magia cinematográfica. Para los paralelismos entre ambos cineastas, cfr. Lucy Fischer, "The Eye for Magic", *M. D. and the American Avant-Garde*, pp. 185-204.

²⁴ Hay múltiples ejemplos de patrón ternario en las obras de Deren, tanto en la estructura narrativa como en el *atrezzo* o los personajes, y a menudo vinculados al cambio de identidad; baste recordar a las tres mujeres (la misma) de *Meshes of the afternoon*, y a los tres hombres distintos (el mismo, por montaje paralelo) que acompañan a la protagonista en *At Land*. En *Ritual*, volveremos a encontrarlo en las escenas siguientes.

propiedades distintas y sincrónicas de un objeto. Más bien parece que enfatice su evolución según la lógica *horizontal*. Mientras se mantiene la unidad de espacio, el paso del tiempo adquiere un significado mayor en aras del desarrollo dramático de la acción. La cuestión no es que el montaje permita crear una elipsis y suprimir intervalos innecesarios de un suceso. Más bien, la función de los cortes en relación a los cambios escenográficos es incrementar la importancia del destino de la joven en cada una de sus apariciones²⁵.

Durante toda la escena la mujer de negro ha estado observándolas, desde el umbral de una puerta que estaba cerrada antes de que apareciera. Cuando finaliza la ceremonia iniciática de la madeja, la joven se acerca hasta ese umbral, se asoma a la nueva sala y lo que se encuentra es una fiesta que de repente se paraliza. No se trata de la ilusión que en algunos instantes nos ha parecido reconocer en la escena anterior, sino que ahora el recurso es evidente: el fotograma permanece congelado varios segundos en pantalla.

²⁵ En los bocetos de *Ritual and Ordeal*, durante la escena de la fiesta la joven llevaba aún el ovillo, de tamaño enorme, le caía de las manos, se deshacía entre la gente y ahí su afán por recogerlo, cfr. M. Deren, "Ritual and Ordeal. Scenarió", *The Legend*, vol. I, pt. 2, p. 472.



En esta tesitura la mujer mayor deja entrar a la joven, que da un paso hacia el interior, se levanta el velo de luto que ahora le está cubriendo el rostro y ve cómo la fiesta se pone en marcha de nuevo²⁶. La joven se dirige hacia la gente, se adentra en el grupo, se gira hacia cámara y la imagen vuelve a congelarse desde una perspectiva frontal igual a la anterior. Así pues, el inicio de esta

²⁶ K. Kelman lleva adelante su análisis minimizando esta impactante aparición, cfr. las notas 5 y 12. Por el contrario, en el guión previo de *Ritual and Ordeal* se remarca que en este momento la joven lleva lirios y viste de viuda. Esta observación es casi la única de semejante índole en esas páginas. Cfr. "Sequence II", *The Legend*, vol. I, pt. 2, p. 485.

nueva escena establece un quiebro radical con la precedente. El movimiento continuo y necesario del hilo que se ovillaba, con un principio y un final, nos ha conducido a una situación en la que el tiempo juega un papel muy distinto. Este cambio se determina ahora mediante la interrupción absoluta del curso temporal, de modo que todo permanezca totalmente quieto en el mismo lugar. Sin embargo, esta paralización inaugural es la otra cara de lo que le sigue.

Con la joven presente la fiesta se reinicia, y a partir de ahora todos se mueven como un mar de cuerpos que se atraen y repelen en movimiento coreográfico: se acercan y alejan compartiendo breves gestos y palabras. Aquí se percibe también cierta diferencia de velocidad entre las secuencias, sobre todo en algunos primeros planos de mujeres cuyo hablar recuerda el declamar de la iniciadora, pero no podemos decir que haya una diferencia estructural clara entre las tomas normales y las alteradas.

Esta imposibilidad de discernimiento se acentúa por el hecho de que toda la escena está caracterizada por una manipulación dramática muy especial: el ritmo de las acciones fue marcado durante el rodaje con un metrónomo²⁷, convirtiendo así un encuentro

²⁷ Cfr. nota 18.

social en una especie de danza, lo que intensifica el artificio de los movimientos. Además -y quizá sea el elemento más representativo de la construcción de esta parte- aquí se repiten planos y secuencias, y de manera tal que a veces no se distingue si se trata de una duplicación del negativo o de una repetición de la puesta en escena; esto provoca ligeras diferencias rítmicas y de velocidad entre tomas presumiblemente iguales y añade más dificultad al intento de sistematizar la función de los recursos.

Pero esta falta de precisión en la cualidad del movimiento no es en detrimento de la consistencia narrativa: por un lado, un aire de arbitrariedad homogeneiza la escena; por otro, esta sensación de casualidad que se registra en gestos y expresiones es el opuesto al sentimiento de necesidad de la escena anterior. Así, parece que se define un vínculo entre ambas partes, articulándose mediante el contraste emocional de las acciones.

En efecto, a primera vista, entre la confusión de personas que van y vienen la sensación es de devenir aleatorio. Sin embargo, hay una veta de uniformidad que atraviesa toda la escena²⁸.

²⁸ Cfr. M. Deren, "Creative Cutting", *The Legend*, vol. I, pt. 2, p. 620.



La metáfora de la marea es ilustrativa de lo que vemos en las imágenes: una unidad de acción que adopta múltiples formas. Para empezar, lo que introduce la igualdad es la repetición de muchas de las secuencias, y lo que introduce la variedad es que los puntos de entrada y salida de los planos sean distintos para cada una de las repeticiones²⁹. El resultado es que un mismo acto quede fragmentado en varios momentos y se recomponga en un nuevo orden. Esta reorganización de las acciones causa un doble efecto: impide que el reconocimiento de lo recién visto sea inmediato, a la vez que da la impresión de *déjà vu*. Además, la con-fusión entre duplicados de negativo y repetición de puestas en escena, de manera que dos acciones aparentemente iguales presenten diferencias, enfatiza aún más la sensación de estar viendo algo igual y diverso a la vez. Así, como anunciábamos, este movimiento que permanece semejante a sí mismo, el devenir constante y repetitivo, es la otra cara del recurso con que comenzaba la escena: la imagen congelada en pantalla aparece vista a través del filtro que implica el paso del tiempo.

²⁹ En las notas de rodaje para esta escena se indican ya algunas duplicaciones e inversiones de las tomas: “34. Frank. Pulling away, turning reverse, converse. 35. Rita. Reprint 33, turning reverse”. Cfr. “Sequence II”, *The Legend*, vol. I, pt. 2, p. 485. Para un análisis de la importancia que Deren daba a la anticipación del montaje en la elaboración de los guiones, cfr. M. Deren, “Creative Cutting”, *ibidem* pp. 616-22.

La reiteración y desintegración de algunas acciones está además vinculada a otro factor que introduce la unidad en un conjunto aparentemente caótico. Atendiendo al orden inherente a cada una de las tomas, se articulan acciones individuales fragmentadas para componer movimientos comunes. El inicio, el transcurso y el final de una acción no está regido por el desplazamiento de un mismo actor, sino por la emoción común que atraviesa el desplazamiento de varios actores con orientación y gesto similar. Un único movimiento se construye así a partir de diferentes planos de diversos actores cuyo vínculo principal es la dinámica interna. De este modo, se mantiene la integridad del acto, tanto física como psicológicamente, a la vez que se disuelve al personaje en un impulso colectivo que trasciende y sublima los límites individuales³⁰.

Ello se consigue con el montaje por empalme³¹: en vez de transmutar la coherencia de las acciones por montaje paralelo de planos con unidad espacio-temporal, ahora se transmuta la unidad espacio-temporal por empalme de planos con movimiento análogo. Ello obviamente enfatiza la lógica *horizontal* de la narración,

³⁰ Cfr. M. Deren, “Ritual in Transfigured Time”, *The Legend*, vol. I, pt. 2, pp. 457-59. Cfr. notas 79 y 80.

³¹ Traducimos así la expresión “across the splice”, cfr. nota 16.

definiéndola de principio a fin; pero introduce un factor *vertical* que, de nuevo, transgrede la mera presentación cronológica: el sentido del acto se ramifica, va más allá de los individuos que lo realizan, y se cohesiona en la abstracción de una idea o emoción común a todos.

Sin embargo, en esa igualdad y diferencia constante que se percibe en el tumulto de movimientos casuales de los invitados, hay dos personas que parecen tener una actitud distinta y luchar contra la contingencia de las relaciones. Desde lugares distintos la joven y un hombre siguen ciertos rumbos, avanzan en sentidos opuestos que han de cruzarse, y al final se encuentran. Es como si, a través del desorden, hubieran estado tirando de un hilo que necesariamente los conducía del uno al otro³². Curiosamente, a pesar de dirigirse ambos en todo momento hacia adelante, aparecen de espaldas antes del encuentro, como si en realidad hubieran estado recorriendo direcciones contrarias: es la otra cara del giro que les espera. Así, el magnetismo mutuo les hace acabar arrimando las mejillas para un beso que, sin embargo, no llega a consumarse.

³² Cfr. "Sequence II", *The Legend*, vol. I, pt. 2, p. 485.



Este gesto decisivo los traslada³³, gracias a la continuidad del montaje por empalme, de la fiesta a un jardín, donde el deseo, aquí fuerza de atracción y repulsión, juega un papel preeminente³⁴. En cuanto separan los rostros vemos que al fondo hay tres mujeres vestidas de negro bailando. Cortamos a un plano de ellas y ahora la imagen es inequívocamente a cámara lenta: cogidas de los brazos, juegan a unirse y separarse³⁵. El cambio de velocidad entre ambos planos recuerda la secuencia de la hilandera y el ovillo, como si fuéramos a entrar en la misma dinámica. Sin embargo, aunque el contraste con la imagen de la pareja es palmario, no podemos

³³ En un comentario a *A Study in Choreography for Camera*, Deren explica: “I have used the integrity of a human movement [...] to bring together locations which are otherwise unrelated. This is obviously a use of the time potentialities of film, in that it rests upon the rhythm of movement and upon the fact that two separate locations can be cut together on the strength of that rhythm”, cfr. M. Deren, “Creative Cutting”, *The Legend*, vol. I, pt. 1, p. 614. Estas mismas palabras pueden aplicarse a muchas otras secuencias de sus películas.

³⁴ En referencia a las connotaciones sexuales de esta escena: en el guión de *Ritual and Ordeal*, donde era mucho más compleja, se titulaba “The Lascivious Folk Ballet”, cfr. *The Legend*, vol. I, pt. 2, p. 477. Para un análisis en clave erótica de los géneros, los flujos de identidad y las relaciones espacio-temporales en la obra de Deren, cfr. Maria Pramaggiore, “Seeing Double(s)”, *M. D. and the American Avant-Garde*, pp. 237-60.

³⁵ En el guión inicial se indica que este movimiento es la versión inocente y distante del que realiza la pareja. En referencia a la concatenación de los planos, se señala que el ritmo no ha de cambiar entre las tomas, sino dentro de ellas. Cfr. *The Legend*, vol. I, pt. 1, p. 497. Esto parece una clara indicación para posibilitar el montaje por empalme, cuyo fundamento es la constancia de ritmo y dirección entre planos. Por otro lado, el baile de la pareja es una estilización de los movimientos de la fiesta, cfr. M. Deren, “Ritual in Transfigured Time”, *ibidem* pp. 457-59.

considerar aquí por completo significativa la función del recurso: prácticamente toda la escena tiene lugar a una velocidad más lenta de lo normal y los cambios que se producen no parecen articular estructura alguna o carencia relevante de ella. Pero esta imagen consigue algo: por un lado, dotar de un rasgo especial a este trío femenino y, por el otro, anticiparnos la tónica general del resto de la escena, donde la alteración de la velocidad, especialmente con cada una de estas tres mujeres, es una estrategia que se lleva al extremo. Además, la poca naturalidad del movimiento contribuye a que casi pase desapercibido lo extraordinario de la acción que sigue:

Volvemos a la pareja y vemos cómo el hombre, sin esfuerzo alguno, arroja hacia arriba a la mujer, que queda suspendida un instante en el aire antes de caer al suelo. Es una operación compleja, cuyo cumplimiento requiere de varios recursos. Para empezar, el primero de los planos es una marcha atrás. Aunque se pueda barruntar que haya otras secuencias con la misma técnica, ésta es la única vez en que se constata con seguridad. Probablemente este recurso responde aquí, y quizá en los otros momentos, más a la dificultad física de escenificar la maniobra que a una construcción narrativa, ya que el efecto que causa no es el de inversión del

tiempo, descomposición de lo sucedido u otro valor que pudiera tener, sino que se interpreta como si fuera el sentido natural del acto. Por otro lado, el conjunto del argumento no deja margen para que esta marcha atrás sea vista como tal. Se trata simplemente de lanzar a la joven al aire sin esfuerzo alguno: gesto que ya desde principio de la escena hace patente el poder especial de este hombre.

Aunque en esta secuencia la marcha atrás no implique ninguna transfiguración del tiempo, podemos afirmar que este recurso, como todos los otros de la película cuyo empleo no conlleva un papel semántico en la estructura, muestra dos características de la obra: primero, que distingue entre una manipulación del material cinematográfico con función narrativa y otra meramente estilística o pragmática (como es el caso); segundo, que dicha materialidad del medio destaca quizá más por sí misma, al estar despojada de implicación argumental y quedar como simple efecto para fines escénicos (como sucede en la acción descrita). La joven queda pues un instante suspendida en el aire, con los brazos alzados en una postura que encontrará reminiscencias posteriormente, y cae a los pies del hombre. De nuevo, el acto se cumple mediante el encadenamiento de los planos en montaje por empalme: se conectan

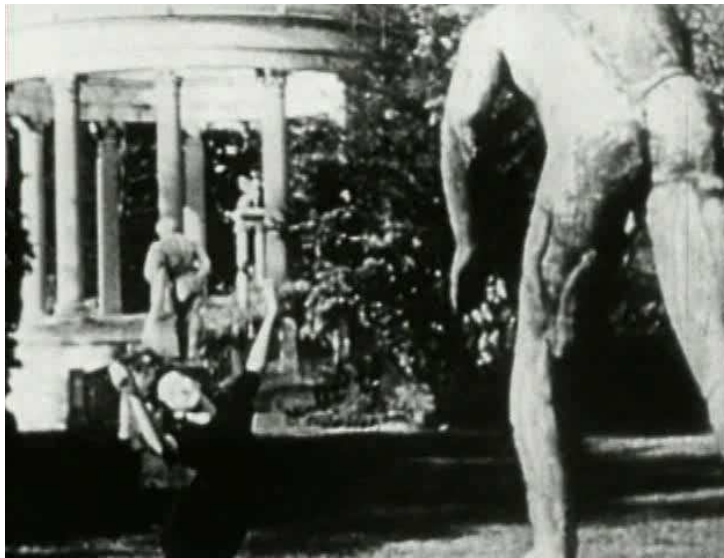
fragmentos de cuatro tomas distintas con una misma dirección, para conseguir así un movimiento prácticamente imposible. Empieza entonces una danza entre ambos, a cierta cámara lenta. Alternan gestos agresivos y sensuales a la vez, mientras ella da vueltas en torno a él, acercándose y alejándose, de modo que el hombre ejerza de centro magnético que dirige las acciones³⁶.

Una de las tres mujeres que bailan unidas se desprende de su grupo. La pareja sigue bailando, la joven se separa, sale de cuadro por la derecha, el hombre tiende la mano y quien llega inesperadamente hasta él es la otra mujer³⁷. Éste no encuentra nada de extraño en el cambio de acompañante, es más: con toda normalidad la agarra, y empieza a hacerla rodar en torno a sí mismo, formando otro círculo giratorio que le servirá de impulso para

³⁶ En las ideas previas (y algunas hasta se filmaron) la figura del hombre como eje y símbolo sexual de la acción se ponía mucho más de relieve: llegaba a erigirse como “Maypole” en torno al cual el resto de personajes daba vueltas –y sus expresiones pasaban “from languorous lasciviousness to hysterical anxiety”. Cfr. “Camera”, *The Legend*, vol. I, pt. 2, p. 499. Algunas de estas imágenes pueden verse en el documental *Im Spiegel der Maya Deren*, de Martina Kudláček, 2002. Cfr. nota 73.

³⁷ A propósito de estos cambios repentinos de identidad en escena, sin recurrir al montaje, Deren explica de una secuencia de *At Land*: “It is really a “change of identity” scene similar to the common dream in which one person’s identity changes to another’s before our eyes.” Cfr. “Creating movies with a new dimension: Time”, *The Legend*, vol. I, pt. 2, p. 614.

lanzarla. La mujer sale despedida, da vueltas a una acentuada cámara lenta, y acaba paralizándose junto a estatuas y un templete circular. La imagen permanece varios segundos congelada. A continuación, la misma ceremonia se repite con las otras dos mujeres. Todas ellas son así captadas por el hombre, que tras hacerlas girar alrededor de su eje las arroja dando vueltas hacia la inmovilidad. Él es pues capaz de parar el tiempo, petrificarlo en una imagen. Se cumple así en el movimiento de las mujeres esa doble estampa del movimiento circular: que no cambia y permanece igual a sí mismo.



Entretanto, la joven se marcha acongojada, pero se detiene para contemplar la danza giratoria de las otras mujeres con el hombre. Al darse la vuelta, despliega el chal al fuerte viento, el par de elementos que ejercen de piezas vinculantes: la joven muta por un instante en la mujer de la madeja del principio³⁸. Iniciadora e iniciada coinciden. Se establece pues a todos los efectos en este punto decisivo de la trayectoria del personaje la identificación entre ambas que ya se apuntó al comenzar la película y que se dará otra vez al final.

Por último, el hombre, tras quedarse solo, da unos giros, se eleva como suspendido en el aire y acaba de igual modo por paralizarse semejante al resto de estatuas. El principio de concatenación de la secuencia en tres cortes es el montaje por empalme, el único que permite transfigurar la lógica de las acciones a partir del movimiento interno de los planos. Por ello, la maniobra vuelve a desafiar las leyes físicas, y su ejecución es probable que también se haya conseguido mediante la inversión marcha atrás del último corte. En cualquier caso, el gesto final del hombre es muy parecido al gesto inicial de la joven cuando quedó asimismo suspendida del aire al ser

³⁸ Cfr. *The Legend*, vol. I, pt. 2, p. 451. En los primeros esbozos del proyecto la identificación entre ambas era constante y mucho más explícita. Cfr. “*Ritual and Ordeal*. Scenarió”, *ibidem* p. 472. Cfr. notas 12 y 73.

lanzada por él. Se define así aún más el círculo que en tantos aspectos ha caracterizado las acciones en el jardín, desde que la joven se acerca al hombre para besarse hasta que afligida se aleja de él. La dinámica rotatoria de los acontecimientos se establece en un paralelismo directo entre la pareja y las tres mujeres. En ambos casos el deseo, su atracción y repulsión, articula sentimientos opuestos en acciones que oscilan entre el movimiento circular y el estatismo absoluto. Esta dinámica que relaciona el movimiento y la parálisis con emociones contrarias encuentra cierta continuidad en la siguiente escena.

La joven se ha alejado del hombre, pero en una especie de recorrido giratorio por el campo llega de nuevo al jardín, donde se lo encuentra totalmente quieto, estatua sobre pedestal, con la misma posición en que se había paralizado. Ella se queda fascinada ante esta visión, pero en seguida presiente una amenaza y el asombro se torna en horror en cuanto la estatua empieza a cobrar vida. Es un renacer paulatino, como un lento despertar de la piedra: al principio está inmóvil, se percibe un pequeño gesto de la cabeza y la imagen se congela durante unos segundos; luego alza uno de los talones y

vuelve a congelarse; acto seguido dobla el torso, y así sucesivamente se congela hasta cinco veces distintas (seis en el corte) el movimiento de la estatua lanzándose del pedestal mientras la joven huye pavorida.



Parece como si los focos de atracción y repulsión se hubieran invertido y dislocado. En lugar del centro magnético masculino, que determinaba el movimiento de las mujeres en dos sentidos, centrípeto y centrífugo, ahora es ella la que focaliza la atención: se

va corriendo mientras él la persigue con grandes saltos a cámara lenta. Así se alejan en una larga secuencia hasta desaparecer tras la ladera.

De nuevo es la joven quien conserva la velocidad normal de acción, mientras que es el antagonista quien realiza la mutación de orden temporal. La contraposición sigue asimismo asociada a la diferencia de estatutos que ya habíamos expuesto: el personaje capaz de situarse a diferentes niveles de tiempo, transfigurarlo, es el que posee el don sobrehumano y desempeña un rol de superioridad respecto al otro. No obstante, con mirada retrospectiva se puede reconocer que, desde la primera escena, la diferencia de estatutos entre la joven y la mujer evoluciona hacia un proceso de identificación; mientras que con el hombre tiende a acentuarse, en la discordia y oposición irreconciliable entre sexos.

En los primeros cortes la secuencia está construida mediante el montaje paralelo, como en la escena inicial del ovillo, lo que permite crear con facilidad esa contraposición simultánea entre ritmos distintos. Sin embargo, el recurso llama especialmente la atención en la toma de la ladera, donde primero se la ve a ella correr normal y luego aparece él saltando a cámara lenta. Por un lado, al no haber

aquí ya montaje paralelo el contraste quizá no sea tan patente; además, la escena anterior estaba repleta de cámaras lentas, con lo que su función ha perdido cierto potencial significativo. Pero por otro lado, al producirse una continuidad total entre velocidades distintas dentro de una misma toma, el contraste adquiere un significado más notorio. Esta dislocación del tiempo es la que trasciende la lógica *horizontal* de la narración y define una pluralidad semántica en la misma secuencia. Si atendiéramos al desarrollo cronológico natural, el hombre jamás podría atrapar a la joven; pero el caso es que aun yendo sobremanera más lento en ningún momento se duda de su mayor velocidad; incluso mientras estaba congelado, como si para él el tiempo no existiera, presentimos que la mujer está tomando una ventaja ilusoria y no podrá escaparse.

Desde la ladera llegan a una plaza porticada, donde está la mujer mayor de antes que les observa. Pasan por detrás de las columnas, en la dinámica ya establecida: ella a velocidad normal y él a saltos grandes y lentos, acortando rápidamente la distancia que los separa. No hace falta decirlo: la posibilidad de que aun yendo más despacio la atrape se debe a la edición. Aquí la técnica no es el

montaje paralelo ni por empalme, sino uno de los principios más básicos: aprovechar el corte para sintetizar de forma natural la duración de las acciones, sin que se perciba como la supresión de un intervalo. Así, la peculiaridad es que esta función se encuentra aquí en consonancia con su opuesto: por la naturaleza de los movimientos, uno más veloz que el otro, el montaje no debería reducir la distancia espacio-temporal que los separa, sino que debería ampliarla; pero se invierten sus posibilidades y se consigue que alguien que avanza más lenta corra más rápidamente³⁹. Como se constata, las técnicas básicas de edición son también capaces de transfigurar por completo la lógica diacrónica de los sucesos y construir experiencias narrativas que sólo pueden darse cinematográficamente.

Por otro lado, en este escenario la concatenación de ritmos distintos dentro de una misma toma tiene otro elemento que complica su realización: la cámara se desplaza a ritmo constante siguiendo a los personajes en panorámicas laterales. Este movimiento hace mucho más difícil encontrar un punto de corte entre tomas para el cambio de velocidad de grabación. Pero es

posible que la cámara permitiera cambiar las configuraciones sin detener el mecanismo, de manera que en una misma toma se incluyeran ambas velocidades, una detrás de la otra, evitando pasar por la sala de montaje. En cualquier caso, dadas las características de la localización y el tamaño del plano, este movimiento de cámara sí que dificulta sincronizar la salida y entrada de los personajes en cuadro para que no coincidan a la vez en él y poder grabarlos a velocidades distintas.



³⁹ Cfr. nota 87.

Así, la transfiguración de tiempo creada anteriormente en la persecución por la ladera, al incluir a ambos personajes en una misma toma, se enfatiza mucho más aquí al repetirla acompañando con la cámara su movimiento lateral por entre las columnas: uno detrás de la otra, acosándola hasta echarle la mano encima. En ese momento crítico, a punto de ser atrapada al final del pórtico, ni ella es la joven ni se encuentra en la plaza, sino que vuelve a ser la mujer de la madeja del inicio: la iniciadora, que se le escabulle de las manos y se adentra desesperada en las aguas del océano, bajo los postes de un muelle.

El salto de identidad y de lugar se cumple, obviamente, a través del montaje por empalme: ella se agacha o tropieza, él se le echa encima y cuando ella se levanta de nuevo, con el impulso, la transfiguración es efectiva. Como en el ritual, la acción contiene el significado: el movimiento transgrede tanto el contexto espacial como la individualidad de la persona que lo realiza y le da al conjunto una nueva proyección semántica.

La realidad definida en el montaje por empalme encuentra más consistencia y continuidad al combinarse con el montaje paralelo:

mientras ella se aleja por el muelle, un corte muestra al hombre, aún en el pórtico, observándola. Así, regresamos por un instante a la situación anterior, pero sin que sea anterior sino plenamente sincrónica en un mismo presente, uniendo ambos escenarios en un mismo lugar. El vínculo espacio-temporal es pues absoluto⁴⁰.



Por otro lado, la arquitectura de las localizaciones se amolda también al cambio de sitio, conformando un mismo escenario para

⁴⁰ Cfr. “Creative Cutting”, *The Legend*, vol. I, pt. 2, p. 621.

toda la acción: el lugar del desenlace es un único corredor, compuesto por la fila de columnas del pórtico seguida de los postes del muelle. Este corredor está solamente interrumpido por la orilla, que se muestra como el límite último: el hombre, desde la columna de piedra, la observa escaparse mar adentro, tal si ya le fuera inaccesible o supiera lo que aguarda bajo las aguas.



Este plano del hombre permite además que el montaje ejecute una de sus técnicas básicas, la ya mencionada síntesis de la duración

de las acciones: cuando se transmuta la identidad de la joven y se pasa del pórtico a la playa, la mujer corre por la arena y apenas se divisa agua. Sin embargo, después del breve corte del hombre, ella ya se encuentra con el agua por encima de las rodillas. Cronométricamente es imposible que se despliegue tanto trecho en tan corto periodo de tiempo, sólo cinematográficamente es realizable y que además se perciba con naturalidad. Este recurso es tan constitutivo del cine y se da tan a menudo que no sería pertinente mencionarlo si no fuera porque aquí tiene un valor especial: en la fugaz mirada del hombre, en ese instante suspendido, se concentra la subida espectacular de la marea y el destino inmediato de la mujer: arrojarse a las aguas.

La carrera es frenética mientras se va sumergiendo. En cuatro cortes el mar ya le cubre el torso. Hay que decir que en uno de esos planos se constata la única cámara rápida evidente de la película: los reflejos del agua rielan a una velocidad mayor que en los otros planos de la secuencia. Sin embargo, no consideramos que el recurso juegue aquí un papel estructural en la transfiguración del tiempo; más bien parece que su función responde, como ya hemos visto en otras ocasiones con otros recursos, a necesidades dramáticas: cuanto

más adentro llega la mujer, mayor es la resistencia del agua y más difícil le resulta mantener el ritmo veloz de los movimientos. Con la cámara rápida se atenúa la desproporción entre las diversas imágenes que construyen la secuencia y así se prolonga coherentemente la agonía de la mujer a lo largo de ella.

Al final, a punto ya de hundirse, esta agonía deviene una especie de serenidad o desahogo: con los brazos en alto, los gestos se vuelven más suaves, sinuosos, anunciando la calma de las profundidades. En el último instante, extático y liberador, la lógica de la acción hace que la mujer vuelva a ser la joven. La iniciadora se funde con la iniciada, en un plano contrapicado con el fondo vacío, como si la cámara estuviera flotando sobre la fina superficie que divide el cosmos primordial: el ancho cielo del ancho mar. Y entonces se hunde definitivamente.

El largo y profundo hundimiento en ese oscuro océano sin agua consta de cuatro planos. Presumiblemente los dos primeros sean caídas reales rodadas a cámara lenta, y los dos últimos panorámicas del cuerpo desde abajo hacia arriba, hasta detenerse en un plano corto del rostro. Sea como fuere, el principio de concatenación de los

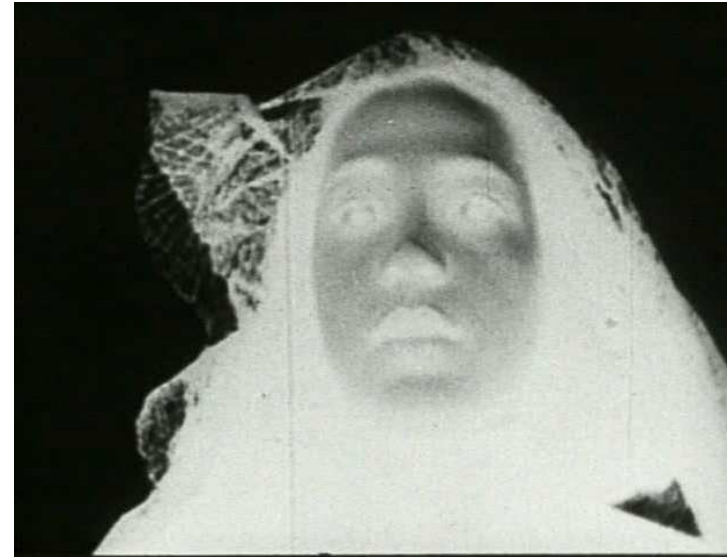
planos vuelve a ser el montaje por empalme. No obstante, aquí su función no es aprovechar la lógica del movimiento interno para transgredir el contexto espacio-temporal o la identidad de la persona, como ha sucedido en casi todas las ocasiones anteriores⁴¹. De lo que se trata más bien es de aprovechar diferentes tomas de una misma acción para componer la lógica del movimiento y rebasar sus límites. Dicho más exactamente: en este caso la acción no deja de ser una caída, pero la finalidad del montaje es construirla, y de tal modo que se convierta en una de mucho más calado⁴².

Así, la joven, con-fundida con la mujer, se hunde lentamente en el océano. Pero este descenso mortal es también como una ascensión hacia el lugar opuesto. Perdida la superficie del mar como referente en la imagen anterior, el medio en el que se sumerge resulta ambiguo: parece que el agua y el aire se aúnen en un solo elemento, en el instante en que la gran oposición, vida y muerte, coincide. El opuesto, como tantas otras veces en la película, no es tan sólo

⁴¹ Quizá quepa reconocer de nuevo a la mujer en alguno de los planos. De ello parece estar bastante seguro K. Kelman, cfr. "Widow into Bride", *The Legend*, vol. I, pt. 2, p. 464.

⁴² Cfr. "Creative Cutting", *The Legend*, vol. I, pt. 2, p. 619. Por otro lado, Deren reivindicaba estar creando filmicamente lo que en Hollywood sólo se conseguía con escenografías y puestas en escena, recursos ajenos a la esencia del cine.

semántico sino también y ante todo material: la imagen fotográfica está en negativo, blanco y negro invertidos. Cabría preguntarse si el traje de luto que la mujer viste de nuevo no es ahora un traje de novia. En cualquier caso, nos encontramos ante una mutación exclusiva y radical, y ésta sea quizá la mayor metamorfosis de la obra. Experimenta el vuelco y llega al otro lado. Para alcanzar ese estadio ya no es suficiente otro ritmo temporal que transfigure la dinámica de los acontecimientos. Tampoco cabría invertir la dirección cronológica y retroceder en una marcha atrás que deshaga lo acontecido. Aquí ya no se altera más ni se deshace en el sentido anteriormente indicado. El *ritual* se ha cumplido, el tiempo es otro y se sitúa más allá: ahogada o no, la mujer se desvela el rostro, abre los ojos y mira de frente -el lado opuesto. Lo que parece una muerte sea quizá un renacimiento⁴³.



⁴³ En las notas de *Ritual and Ordeal* había una escena parecida, "Underwater Interval", situada al inicio de la segunda mitad de la película. Deren la describe así: "Girl floats as if in astronomical coffin. Then turns to face camera, face in negative, eyes open in negative. Approach to the moon". Otra indicación: "A scene which will be shot in negative with only myself in the scene and it will simulate cosmic space with stellar bodies [...]". Cfr. "Sequence VI (G)", *The Legend*, vol. 1, pt. 2, p. 508. Por otro lado, esta descripción de una escena que nunca se rodó recuerda mucho su última obra: *The Very Eye Of Night*, película donde la inversión del negativo es el recurso técnico omnipresente.

Y EXPERIENCIA DEL MITO

*The ritualistic form (...) creates fear, for example, by creating an imaginative, often mythological experience which, by containing its own logic within itself, has no reference to any specific time or place, and is forever valid for all time and place*⁴⁴.

Tal como la propia Deren indica, su obra cinematográfica contempla una dimensión mitológica que está imbricada con su intención *ritualística*. En efecto, sus textos contienen por una parte consideraciones generales sobre el mito y por otra una detallada documentación sobre el caso concreto de Haití. Pero sus referencias a la mitología clásica son mínimas, y los estudiosos de su obra cinematográfica tampoco se han adentrado en este tema⁴⁵. El caso es que *Ritual in Transfigured Time* tiene una especial densidad en este

⁴⁴ M. Deren, *Anagram*, New York, 1946, p. 20.

⁴⁵ Destacamos el epígrafe “Il parco mitologico” sobre *Ritual in Transfigured Time*, de A. Trivelli: *Sulle tracce di Maya Deren*, pp. 167-70. Ella se limita a unas pocas figuras; nosotros, además de proponer una interpretación algo diversa, señalaremos varias más que pueden resultar reveladoras. Para una noticia de trabajos anteriores que se refieren al asunto mitológico, cfr. L. Fischer, “*The Eye for Magic: Maya and Méliès*”, *M. D. and the American Avant-Garde*, p. 197.

aspecto y que además esta característica se combina con su extraña coherencia narrativa, análoga a esa tan peculiar -y tan distinta de la lógica- que articula los mitos griegos⁴⁶.

Nos disponemos pues ahora a reconocer un entramado de sutiles variaciones operado sobre ciertas figuras de la mitología clásica, que sin duda formaba parte del bagaje intelectual y particularmente literario de la artista. En ese sentido, resulta significativo que Maya se hubiera doctorado con una tesis titulada “*Influence of the French Symbolist School on Anglo American Poetry (1939)*”. Y pese a no haber sido explícita respecto al manejo de tales piezas mitológicas en sus creaciones cinematográficas, es probable que las moviera a conciencia, siguiendo la orientación marcada por T.S. Eliot⁴⁷; con este autor comparte un decisivo interés por la antropología así como

⁴⁶ Hasta ahora hemos hablado en términos de “lógica de la narración/de las acciones/de los sucesos” (pp. 10, 20; 18, 24); en este punto proponemos denominarla también “mítica”, postulando estos dos modos mayores de comprensión: la Lógica y la Mítica.

⁴⁷ A. Trivelli considera en el caso de Deren una “*metabolizzazione della pratica critica e letteraria di Thomas Stearns Eliot*”, cfr. “*Dal trockismo alla poesia*” y “*Gli studi allo Smith College*”, *Sulle tracce di M. D.*, pp. 33-38.

la convicción de estar creando una obra artística -poema o film- de eficacia equivalente al rito⁴⁸.

Nuestra idea es que estas consideraciones y precisiones sobre la presencia de elementos mitológicos en *Ritual in Transfigured Time* pueden incidir en la comprensión que merece la obra en calidad de *emergent whole*⁴⁹, incluso más allá de las intenciones de las que la propia autora dejó constancia. Y tanto más cuanto que observamos que la presentación más o menos sesgada de estas figuras míticas comportó por parte de la cineasta un uso específico de sus manipulaciones técnicas. Tal ensamblaje nos parece una cifra genuina de su talento creativo.

Esta exposición sigue ateniéndose a la sinopsis, pero se organiza en apartados cuyo título centra el motivo mítico más destacado;

⁴⁸ Cfr. especialmente *The Wasted Land* (1922). T.S. Eliot enfatiza su deuda con el libro de J.L. Weston *From Ritual to Romance* y añade: "To and other work of anthropology I am indebted in general, one which has influenced our generation profoundly; I mean *The golden Bough*; I have used specially the two volumes Adonis, Attis, Osiris", *Notes on the Wasted Land*. En cuanto al novedoso manejo de la(s) mitología(s) como recurso de ordenación en un mundo contemporáneo desintegrado y caótico, Eliot se vincula a J. Joyce, cuya obra estudia en *Ulysses, order and myth* (1923).

⁴⁹ Cfr. M. Deren, *Anagram*, p. 24.

junto a cada uno de estos títulos se indica el número de la(s) escena(s) a que corresponde. También pondremos de relieve la continuidad que se da entre estas figuras mitológicas y todo un abanico de modelos rituales. En lugar de insistir en lo que ya Deren expuso con respecto a los ritos de Haití o los juegos infantiles reconocidos en clave de ritual, aportaremos cierto detalle por lo que respecta a patrones generales y a los ritos helénicos que se asociaban a las figuras mitológicas en cuestión.

La obtención del ovillo (1)

Desde la primerísima imagen de las puertas gemelas, *Ritual in Transfigured Time* moviliza diversos motivos mitológicos que podemos remitir a un ascendiente griego. Concretamente, este doble umbral coincide con las dos puertas por las que salen los Sueños, según cuenta Penélope en el canto XIX de la *Odisea*: por la de marfil salen los sueños engañosos; por la de cuerno, los verdaderos. Así se representaban los antiguos a los Sueños: como hijos de la diosa Noche y como seres corpóreos que efectivamente se desplazaban para ir al encuentro de los humanos sometidos a su divino hermano

Hipnos, el que nos duerme. En consonancia con estas referencias podremos apreciar a lo largo de la película ciertas similitudes entre lo que se representa (situaciones, fenómenos, transiciones) y los motivos e impresiones recurrentes de nuestra experiencia onírica, sobre todo a efectos de imprecisión y de laxitud lógica⁵⁰.

De momento observemos la entrada de la joven, que sugiere tanto la presencia de lo nocturno como la movilidad del durmiente: aparece extrañamente iluminada sobre un fondo absolutamente oscuro, con la mirada perdida -tácitamente invocada por la actuación de la mujer- y empieza a moverse como una sonámbula⁵¹; luego avanza con la mano en alto como hipnotizada por la mujer de la madeja, y una vez ante ella ya se somete a lo que ésta le indica con mirada imperativa.

⁵⁰ Al referirse a estas analogías entre su obra cinematográfica y las imágenes de los sueños, Deren demuestra proceder como investigadora y en todo caso como *fabricadora* profesional: a partir de la observación del fenómeno onírico, ella construye realidades análogas, controlándolas a todos los efectos; es el otro polo de la escritura automática de los surrealistas, cfr. "Poetry and the Film: A Symposium (1953)", *Film Culture* 29 (1963), pp. 55-63. Cfr. notas 9 y 37.

⁵¹ Deren da esa precisa indicación, cfr. "Ritual and Ordeal. Scenariò", *The Legend*, vol. I, pt. 2, p. 473. Cfr. también A. Trivelli: "in posa di sonnambula o *in trance*. Queste pose, già delineate nei film precedenti, saranno colte "dal vivo" nel filmato haitiano, in occasione delle riprese dei ritti di possessione vudù", *Sulle tracce di M. D.*, p.148.



La mujer de la madeja, que ha sido la primera en entrar en escena, y cuyo poder se hace manifiesto sobre la joven, nos evoca a una diosa griega de gran envergadura. Se trata de Ananke, la colosal hilandera descrita por un personaje de Platón que regresó a la vida tras su experiencia como muerto⁵². Según su relato, Ananke se

⁵² Este mito puede leerse en el décimo libro de la *República*. Platón hace que Sócrates cuente que un tal Er, diez días después de haber muerto, volvió a la vida y relató cuanto había visto que sucede a las almas de quienes mueren.

encuentra donde una especie de columna de luz se tiende entre cielo y tierra; está sentada, y en sus rodillas sostiene un huso cuyas evoluciones arrastran las circunferencias celestes. Es, por tanto, una majestuosa ordenadora y su gesto mantiene la dinámica del cosmos entero. El nombre de esta diosa se suele traducir por “Necesidad”, pero esa noción resulta ambigua. Ananke no *necesita* nada: lo que hace es imponer a todos los efectos que un movimiento -el del huso cósmico- sea de determinada manera⁵³. Recuperamos, pues, la noción de *necesidad* para Ananke, pero en este sentido: en tanto que se opone a *contingencia*. Y la noción clave que ha de asociarse es la de *fuerza*, de fuerza física, de maniobra; en eso consiste efectivamente ese quehacer artesano y femenino que tanta consideración merecía a los antiguos: la hilandera hace girar el copo de lana presionándolo y retuerce la lana de manera que resulta el hilo. El resorte es una fuerza física que imprime un movimiento y que genera un producto. Ananke también es, por tanto, una poderosa

⁵³ En la *Odisea* aparece una figura de autoridad comparable: Arete, la reina de los Feacios. Su hija Nausicaa indica a Odiseo que ha de postrarse no ante el rey sino ante ella, que también está hilando, sentada ante el hogar y apoyada contra una columna (final del canto VI). Es probable que los antiguos intuyeran una analogía entre la función rectora de la mujer en el ámbito doméstico sobre la actividad de sirvientes e hijos y su dedicación hilandera: es de suponer que hiciera ambas cosas simultáneamente y que esto fomentara la noción mitológica de una hilandera-rectora.

generatriz. Y su nombre bien podría traducirse así: “Porfuerza”, “Alafuerza”⁵⁴.



Este personaje mitológico es una variante de una figura más familiar, la de las Moiras⁵⁵, que puede presentarse en singular como

⁵⁴ Es posible que la palabra *an-anke* se haya formado en base a *ankón*: “codo”, tantas veces representado en acción cuando un luchador emplea su fuerza para someter a otro.

⁵⁵ Su correlato latino son las Parcas. Ovidio describe así el gesto estas divinas hilanderas: [...] *staminaque /impresso fatalia pollice nentes*: “hilando los hilos fatales, con el pulgar presionado”, *Metamorfosis* VIII 453.

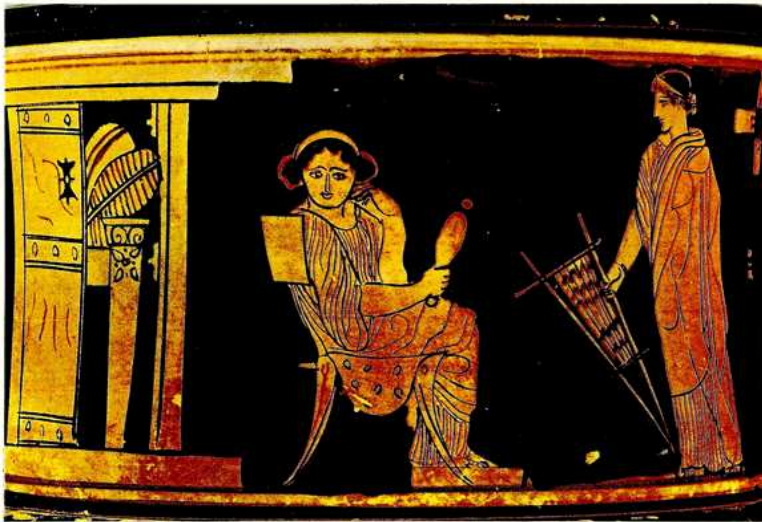
la Moira. Su nombre significa “Parte(s)” o “Porción(es)”, pero también son reconocidas como “Hilanderas” por antonomasia (*Klothes*). Son las tres célebres divinidades del destino de los humanos, y los dioses las reverencian. Además de estos dos nombres genéricos, cada una tiene el suyo particular: en un caso es idéntico, puesto que Cloto significa “Hilanderas”; otra se llama Láquesis, un nombre que remite a la acción de sortear: “Echasuertes”; y la tercera, Átropo, que podríamos traducir “Sinviraje”, en referencia a la interrupción de ese movimiento giratorio del huso. Todos estos nombres dan a entender que ellas, en su actividad de hilanderas, controlan lo que corresponde a cada cual, ese algo a lo que cada cual tiene que conformarse, incluso los dioses, según sentencia la sabiduría de los poetas: hasta el propio Zeus es menos fuerte que las Moiras⁵⁶.

¿En qué consiste el parecido entre las antiguas diosas y este personaje de *Ritual in Transfigured Time*? En que protagonizan el manejo del hilo. En un caso se trata de la fase primordial: las hilanderas míticas, a partir de la burda lana o del lino, confeccionan

el hilo que asignan a cada mortal; en otro, se trata de una fase siguiente, puesto que el hilo ya está fabricado, y lo que hace aquella mujer es darle un hilo a ovillar a la joven. Este desplazamiento de una fase a otra permite una integración cómoda del asunto del hilo en el contexto de la película: en ese ambiente urbano de los años cuarenta, devanar una madeja no resulta una tarea anacrónica, mientras que hilar con un huso habría resultado una extravagancia. Otra cosa es, evidentemente, que la manera en que estas mujeres intervienen al devanar la madeja *transfigure* la tarea: en lugar de ver ahí una simple actividad práctica, estamos asistiendo al desarrollo de una escena mitológica.

La sintaxis de los personajes se asemeja: en ambos casos hay un personaje femenino que tiene ascendencia sobre otro. La mujer está en clara posición de superioridad y poder con respecto a la joven: ella es quien se sienta primero, y la joven ha de acudir a su tácita llamada. Los movimientos de esta señora oscilan entre lo arbitrario y lo libre, por contraste con la conducta obligada de la sometida.

⁵⁶ Así lo proclama el coro del *Prometeo encadenado* de Esquilo, vv. 516-517. En el mito antes citado (cfr. nota 52), Platón presenta a las Moiras como hijas de Ananke; también están sentadas alrededor de su madre y le asisten en su actividad de hilanderas.



Su expresión risueña podría evocar la sonrisa de la estatuaria griega, o la risa que Homero atribuye a los dioses. Su poder queda de manifiesto en la sumisión de la muchacha, pero también en otro hecho: hay un aire en movimiento en esta escena que de entrada parece ser una emanación de ella misma, de su movimiento⁵⁷. De hecho, este aire se percibe por primera vez no en ella, sino en el chal de la joven⁵⁸, quien inmediatamente levanta el brazo y se orienta hacia donde ella está, cosa que insinúa que el aire le haya llegado de su parte⁵⁹. Esta impresión se confirma cuando un viento vuelve a generarse en torno a la mujer durante el último minuto de su gesticulación, como un halo que hace ondear su chal, su cabello y ese hilo cada vez más laxo ya soltándose de entre sus manos⁶⁰.

⁵⁷ El hecho también tiene cierta apariencia onírica, al no presentarse ninguna abertura por la que pudiera haber entrado: ese viento está ahí y eso es todo.

⁵⁸ Se trata, efectivamente, de un chal de color claro (como el que se ha echado a los hombros la mujer al principio de la escena), y no de “un velo da luto”, como postula A. Trivelli; por tanto, tampoco se da después ese presunto cambio: “il velo adesso é chiaro”, cfr. *Sulle tracce di Maya Deren*, pp. 148, 154. Cfr. notas 12 y 38.

⁵⁹ También en *La Belle et la Bête* (J. Cocteau, 1946) la protagonista en cuanto entra en la mansión del monstruo es envuelta por un aire que le levanta el manto y la amplia falda mientras avanza.

⁶⁰ Es interesante notar la analogía entre la cabellera de la mujer y la madeja, que parece una extensión de su cuerpo. Hay retratos de Maya, fotografiada por su marido A. Hammid, que

Como ya se ha descrito, la mujer se mueve en otro tiempo, a un ritmo despacioso que le da una extraña exuberancia y un relieve espectacular. Podemos observar más elementos: su porte (vestido, peinado, cejas depiladas, maquillaje, manicura, anillo) es más sofisticado y rico que el de la joven de tez oscura, aunque hay una prenda en la que coinciden marcadamente: ambas llevan un chal de tono claro sobre los hombros. Este chal será decisivo en la escena cuarta: una especie de bisagra que llevará a recomponer la sintaxis de estos personajes hasta fundirlos en una sola protagonista con dos físicos. Pero de momento aún pesa más el contraste entre ellas⁶¹.

En efecto, aunque también la joven luego se sienta, lo hace en un simple taburete de modo que el asiento de la mujer queda por encima del suyo. Es más: la señora va descalza y hace un significativo gesto que consiste en despegar los pies del suelo: primero los deja reposar sobre un travesaño de la silla y luego quedan suspendidos en el aire, marcando así su condición elevada⁶².

buscan precisamente ese efecto: conectar o integrar su imagen con algún elemento ajeno. Cfr. figs. 12 y 24 en B. Nichols ed., *M. D. and the American Avant-Garde*, pp. 104, 184.

⁶¹ Ésta es nuestra interpretación, pese a lo que declara Deren al respecto; cfr. n.38

⁶² Asimismo se hace patente su contacto con este elemento vivo e impregnado de divinidad que es el aire, y su receptividad máxima para con cualquier irrupción de viento.



Esta manera de sentarse quedando suspendida en el aire nos recuerda la estampa de otro tipo femenino griego relacionado con el destino: la pitonisa sobre su asiento ritual, el trípode de Apolo; un trípode por cierto que a veces se representa con alas, como vehículo aéreo del dios. Así se insinúa que las declamaciones de la mujer sean vaticinios que la joven escucha con temor reverencial. Podemos reconsiderar por tanto la irrupción en torno a ella de aquel extraño aire: aparece inexplicablemente en la habitación como ráfaga divina que inspira a esta mujer -quien lo transmite a la joven- y que la lleva hasta el éxtasis final.

Por otra parte, vemos su anillo de casada y podemos considerarla “señora” en sentido pleno. En efecto, ella es la dueña del hilo, gozosamente lo ostenta y acaba su vaivén con un gesto de brazos en alto que puede ser el de una epifanía; la otra simplemente queda a su servicio y obtiene un hilo compactado en un ovillo que le resulta gravoso. De hecho, una vez lo ha acabado, mientras se dirige a la puerta de salida el ovillo se ve en sus manos por tres veces, y cada vez ha aumentado de tamaño.



Esta semblanza de la señora con la diosa hilandera del destino y con la pitonisa confirman el carácter ritual de la escena⁶³: un individuo ha de acudir a la presencia de la divinidad (o de su emisaria) para obtener su lote (o su vaticinio)⁶⁴. Eso comporta entrar en un recinto sagrado y salir del mismo respetando rigurosamente la voluntad de su morador, y es propio que alguien custodie esa voluntad: es lo que en este caso hace la señora mayor vestida de negro, al indicarle a la joven esa tercera puerta por donde ha de salir. Y así como en los mitos la divinidad determina para quién y hasta cuándo es perceptible su presencia, en la película el asiento y el espacio de la señora aparecen de repente vacíos. Asimismo resulta desconcertante la triple mutación que experimenta la silla: como si se tratara de una divinidad, la señora y su entorno escapan al control

⁶³ Platón compone la escena de las almas que se presentan ante Ananke y las Moiras como un auténtico ritual. Sobre el funcionamiento del rito oracular en Delfos, y en particular sobre la intervención de la pitonisa, cfr. Marie Delcourt, *L'oracle de Delphes*, Paris, 1981, 44-85; también Joan Breton Connelly, *Portrait of a Priestess. Women and Ritual in Ancient Greece*, Oxford, 2007, especialmente "Pythia at Delphi", pp. 72-80.

⁶⁴ Esta interpretación mitológica da una respuesta complementaria a lo que plantea Maureen Turim: "What does this conversation, this thread winding signify? What happens when the thread binding a film is conceptual rather than narrative? Thread winding, weaving, and emmeshing will become metaphors for a textual practice that refuses the binding of a too clear meaning; what is clear is that differentiated parts are meant to be seen as a part of a construct"; "The Ethics of Form", *M. D. and the American Avant-Garde*, pp. 95-96.

de cualquier mirada; también en los sueños nos perturba el asistir a cambios incomprensibles de objetos, condiciones y situaciones.

Esta sintaxis entre la señora y la joven puede hacerse extensiva a la que queda tendida -en función de esta primera escena- entre la cineasta y el público que asiste a una proyección suya. En correspondencia con el dato de que Maya Deren sea la primera en actuar en la película, remarcamos el hecho de que a ella, como cineasta, le corresponde la iniciativa a todos los efectos: ella *convoca* y las personas acuden para asistir a través de la oscuridad de la sala de cine a un *ritual*⁶⁵ -también la joven aparece y se moviliza en la oscuridad.

A medida que se compone esa sintaxis entre ambas, también se va

⁶⁵ Sobre este alcance ritual de la obra de Maya Deren, cfr. U. Holl: "As a shaman -and this comparison Deren herself never made, but can be derived from her work on Haiti Voudoun- the filmmaker, like any craftsman, applies his technique consciously, but its effects may lead into an abnormal state of nerves, into a state of trance, that cannot be consciously perceived"; "As we sit in the cinema we experience a trancelike state induced by projected light and skillfully transported motionless pictures. While our minds are unconsciously moved to perceive bodies in movement, we can consciously understand that the dance of identification we see is a social ritual in which we ourselves participate"; "Moving the Dancer's Souls", *M. D. and the American Avant-Garde*, pp. 168, 175.

construyendo algo similar con respecto a nosotros: ahí está la presentación frontal intermitente de Maya Deren que en un momento dado ya nos aborda de manera inmediata, casi nos conmina a seguir un visionado que comporta materialmente algo similar al devanarse de la madeja: mediante el desenrollarse la cinta de la película acontece el transvase de esa realidad recién creada que es la obra de arte, desde la artista hasta su público. Esa cinta cinematográfica puede considerarse evocada por el hilo devanado (pasando de unas manos a otras) en la primera escena, que a su vez evoca el hilo de Ananke, la divina “Necesidad” o “Alafuerza”.

En todo caso, la propia Deren menciona un ingrediente de *necessity* en el sentido de “inevitabilidad” al referirse a la consistencia de sus creaciones⁶⁶; y en ésta concretamente se está dando una conjunción de figuras (Ananke, pitonisa) que la potencian notablemente. En fin, el ovillo compactado, como *forma* de máxima

⁶⁶ Un ejemplo: “By the end of the third film, I had again shifted the emphasis –insisting this time on a filmically visual integrity, which could create a dramatic necessity of itself”, *Anagram*, “Preface”; cfr. nota 18.

rotundidad también sería una potente imagen referida a la obra lograda, resultado de su plena lucidez y competencia⁶⁷.

Atravesar un laberinto (2)

En la segunda escena, la joven portadora del ovillo hará saltar una nueva asociación de imágenes mitológicas por su parecido con cierta doncella célebre en la tradición occidental: Ariadna, la princesa de Creta, quien con su ovillo ayudó a Teseo a salir del laberinto donde se escondía el monstruoso Minotauro. Y precisamente nuestra joven, una vez ha atravesado el umbral, se encuentra en un espacio laberíntico, por más que se trate de una espaciosa sala. Y eso que tuvo que hacer Ariadna como guía de Teseo y como portadora del ovillo, en la película lo realiza en solitario la joven del ovillo, aunque ahora este objeto no se ve -otra vez ese inquietante fenómeno de la desaparición.

⁶⁷ Deren cierra su presentación de la obra de arte como *emergent whole* citando a Flaubert: “L’idée n’existe qu’en vertu de sa forme”, *Anagram* 24; cfr. nota 49.



El laberinto del mito griego era una construcción de complicado diseño, hecha para desorientar a quien entrara, que escondía a un monstruo antropófago: el Minotauro, híbrido de toro y hombre. Lo había construido el arquitecto Dédalo, a quien también se atribuían otras obras extraordinarias; por ejemplo, unas estatuas animadas. Del trazado del laberinto se decía que era una réplica de una complicada danza que Dédalo había enseñado a los jóvenes y las doncellas cretenses; y en las monedas de Cnosos un tipo de entre los varios diseños del laberinto es circular, de modo que esa representación plástica se asemeja al ovillo mítico.



Así pues, en el imaginario de los antiguos, el laberinto, la danza y el ovillo convergen⁶⁸. En la película reconocemos estos motivos sutilmente reconvertidos: en lugar de pasadizos de piedra, lo que determina que la joven vaya haciendo a tientas su recorrido es esa cantidad de cuerpos que le traban o le permiten el paso, como si de tabiques movedizos se tratara⁶⁹. Incluso en uno de los gestos de saludo que esas personas repiten una y otra vez (el de levantar los brazos alguien para que las manos se toquen con las de quien le viene de frente haciendo lo propio) se plasma un elemento arquitectónico: el arco –o la barrera, según la altura, por la que uno se abre paso. Y puesto que un tramo de la secuencia consiste en una serie intermitente de estos gestos, el efecto por la suma de los arcos llega a ser de túnel o de puentes levadizos, cuando se abren...

⁶⁸ La forma circular del laberinto es recurrente en la tradición occidental, y muy preferida en jardinería; cfr. Pietro Santarcangeli, *Il libro dei labirinti: storia di un mito e di un simbolo*, Firenze, 1988.

⁶⁹ La escena también nos recuerda aquella inquietante situación descrita en los versos del maestro simbolista:

La Nature est un temple où de vivants piliers

Laisent parfois sortir de confuses paroles;

L'homme y passe à travers des forêts de symboles

Qui l'observent avec des regards familiers.

Charles Baudelaire, *Correspondances* (que se podría traducir “Correspondanzas”).



Es más: en un par de ocasiones la imagen se congela, de modo que esas gentes quedan como petrificadas, adquiriendo la solidez propia de una construcción y coincidiendo así con el laberinto del mito. También se explora de esta manera la posibilidad de oscilar entre la condición de ser moviente y la condición de ser inerte, eso que en el mito de Dédalo representa el prodigio de sus estatuas animadas; y en la película es un motivo que volverá, en una representación del todo explícita y múltiple durante el transcurso de la escena cuarta.

Por otra parte, también se hace patente que el comportamiento de esos hombres y mujeres trajeados en sus aproximaciones y saludos es presentado como una coreografía discreta y galante, cosa que remite a la noción griega de que el laberinto tenía una correspondencia con cierto baile pautado por un maestro. En efecto, los antiguos contaban que los jóvenes y doncellas que habían entrado con Ariadna y Teseo, cuando lograron salir del laberinto lo celebraron con un baile que imitaba las vueltas y revueltas del mismo⁷⁰. Y la monotonía de esta escena, tratada con repeticiones y cámara lenta, fomenta en el espectador una incómoda sensación de *falta de salida* (en griego, *a-poría*), eso que es prácticamente obligado en todo laberinto y en tantas pesadillas. Efectivamente, la tensión nos involucra.

De nuevo las figuras mitológicas remiten a un patrón ritual: un individuo ha de entrar en un espacio que entraña una doble dificultad: encontrar la salida y superar el encuentro con un ser de

⁷⁰ Plutarco, *Vidas Paralelas*, Teseo XIX, XXI.

alto riesgo⁷¹. Curiosamente, en este caso, en relación simétrica con la joven se destaca un hombre y su encuentro con él altera la secuencia del mito antiguo. En lugar de matar al monstruo primero y salir del laberinto después, la película hace que en el mero encuentro de la joven con el hombre se resuelva la salida del laberinto e inmediatamente ella afronte el riesgo de un antagonista.

El encuentro es enigmático: cuando vemos en primer plano cómo sus perfiles se aproximan en actitud de beso, la situación se trunca extrañamente dando paso a otra escena en parte muy diversa, pero con denominadores comunes.

Girando entre la danza y la piedra (3,4)

Ahora el espacio es exterior, es un jardín, y esos perfiles que iban a fundirse se separan con la violencia de un espectacular salto hacia atrás y hacia arriba de la joven impelida por el hombre. Ella

⁷¹ Sea un bosque con fieras, el interior del palacio de Sarastro, o ese túnel oscuro del parque de atracciones donde un tipo disfrazado de bruja o de fantasma te asustaba cuando niño.

cae a sus pies en el suelo, se levanta y ambos -descalzos- se entregan a una danza compulsiva que parece un forcejeo, pero en la que para nada se tocan. El motivo mitológico de la lucha con el monstruo taurino está latente: de hecho, el hombre arquea obsesivamente los brazos sobre su cabeza componiéndose una especie de cornamenta. La cámara lenta amplifica su actuación y hace patente esta figura de los cuernos, que luego se reduplica en un friso arqueado a efectos de la corta distancia focal del objetivo empleado.

Pero la lucha como tal no se da, al evitarse todo contacto entre uno y otra; y la referencia al Minotauro se distorsiona al potenciarse el ingrediente erótico: son un hombre y una mujer en un medio prácticamente natural, por contraste con el protocolo que implicaba la fiesta de la escena anterior; son cuerpos semidesnudos en la plenitud de su vigor pero resistiéndose al latigazo del deseo, con los rostros tensos. Parecen ejecutar un rito concebido para estimular ese deseo a fuerza de impedirse recíprocamente cualquier alivio, cualquier contacto⁷².

⁷² Se puede reconocer esta misma pauta “contradictoria” -el hombre y la mujer bailando como pareja sin tocarse- en el registro folklórico y en muchos bailes modernos.



En la verticalidad del hombre, que se proyecta al saltar repetidamente sobre sus pies casi juntos, puede reconocerse un simbolismo fálico similar al del poste o *árbol de mayo* por el que trepan los mozos y en torno al que bailan las doncellas, ese ritual propiciatorio de fertilidad⁷³.

Volviendo a los referentes míticos, parece que al asumir esta *Ariadna* el protagonismo en el trance del laberinto sin asistir a ningún *Teseo*, el papel del presunto *Minotauro* se reconvierte. Así resulta que este personaje con rasgos taurinos en lugar de ser un monstruo a todos los efectos y de acabar como víctima, funciona de hecho como un Antagonista Masculino que va deslizándose por varios de los roles cinematográficos de un *partenaire*: galán que la seduce, liberador que la saca del laberinto, donjuán que la abandona, desconocido que la acosa.

⁷³ Cfr. nota 36. Una casualidad: este tronco o palo alto también es llamado la *maya* (o el *mayo*) en español. Nada que ver, por tanto, con la voz sánscrita que la artista Eleonora Derenovsky adoptó como nombre cuando pidió a su primer marido que le encontrara uno: *māyā* es la fuerza divina y la ilusión engendrada por dicha fuerza; y ella fue en adelante Maya Deren; cfr. nota 98.



Y que de momento, “baila con todas”: su ímpetu centrífugo y su desapego hacen que la muchacha abandone la danza compungida, pero él sigue con su danza en ese mismo jardín, ahora tomando de la mano y dejando ir a otras mujeres⁷⁴.

El caso es que la Ariadna del mito griego también sufre este fraude de parte de su amante. Teseo, tras salir exitoso del laberinto gracias a ella, se la lleva para hacerla su esposa en Atenas, pero la abandona antes en la isla de Naxos. Y allí es seducida por Dioniso, un dios que adopta con frecuencia la figura de toro y que es precisamente el dios que suscita la danza extática. Así pues, en este Antagonista Masculino que hemos identificado se funden las conductas y los rasgos de ambos personajes mitológicos: de Teseo, el redomado raptor de doncellas, y del terrible Dioniso, a quien las mujeres reconocían e invocaban como Toro⁷⁵.

⁷⁴ A. Trivelli concreta que F. Westbrook “[...] fu guidato a impostare sucesivamente la sua parte sulla falsariga di una figura sacerdotale, destinata a esercitare un certo controllo sulla vedova”, *Sulle tracce di M. D.* p. 160. Muy penetrante la descripción de este “male modern dancer” por parte de M. Franko, cfr. “Aesthetic Agencies in Flux”, *M. D. and the American Avant-Garde*, pp. 141-2.

⁷⁵ Así en las *Bacantes* de Eurípides, v. 100, y en el testimonio de Plutarco, *Cuestiones Griegas* 299 B.

Observemos a esas otras mujeres que también son tomadas y dejadas como parejas de baile por el Antagonista. Forman un trío que ya está en segundo plano cuando los perfiles de “ella” y “él” son trasladados al jardín. De momento bailan con sus manos enlazadas, en un gesto que es emblemático de las Gracias, aquel trío de la mitología clásica que representa la dinámica siempreviva de la naturaleza vegetal en su condición floreciente. Pero él se impone: va a tomarlas fuertemente por la mano de una en otra para hacerlas girar y girar hasta dejarlas ir.

Aunque vestidas de negro como la joven de tez oscura, a diferencia de aquélla estas *Gracias* sonríen constantemente; y cada vez que él suelta a una de ellas, ésta prolonga gozosa el movimiento de la danza, hasta que de súbito la imagen se congela. Esto prefigura lo que será la última referencia a ellas en la película: una composición escultórica de tres jóvenes bailando en acelerado corro, que veremos en segundo plano justo cuando reaparece la cara compungida de la muchacha protagonista. Así se va elaborando el contraste entre las vicisitudes de ella como ser humano y las

constantes vitales de ese trío divino (sonrisa, baile, sintonía), que de puro estables pueden quedar fijadas en piedra⁷⁶.

En cuanto a reconocer patrones rituales para estos otros cuadros de la escena cuarta, el tipo que danza con todas tiene un reflejo amable en la conducta de todo novio: un novio el día de su boda ha de bailar con todas las mujeres de la fiesta. Y la manera en que las mujeres proyectadas se paran en seco recuerda un ejercicio frecuente en el aprendizaje de la danza: detener una improvisación a una señal dada (normalmente, que se interrumpa la música); pero de hecho es la deliberada variación que Maya compone en base a un juego infantil, *statue maker*, que como tantos otros articulan esta consigna: moverse y a tal señal, quedarse quieto como una estatua⁷⁷.

⁷⁶ Nos parece preferible identificar a este trío con las Gracias y no tanto con las Moiras, como da por hecho D. Dussimber, "Ritual in Transfigured Time", *Monthly Film Bulletin* 55 (July 1988), p. 217. En el mito antiguo las Moiras generan el movimiento del huso pero ellas mismas están sentadas, mientras que el corro de las Gracias siempre está en danza. Por otra parte, las Moiras determinan el movimiento/destino que afecta a otros seres supeditados a ellas, mientras que en la película es ese Otro quien determina el movimiento que a ellas les afecta.

⁷⁷ Cfr. M. Turim, "Ethics of Form", *M. D. and the American Avant-Garde*, p. 85. Deren se interesó por los juegos infantiles y comparó su funcionamiento con el de los ritos por su rigidez en la forma de ejecución, notando que en los juegos prácticamente se estrenan las reglas, en tanto que en los ritos son respetadas como tradición heredada, cfr. "Theme and Form: Thematic statement", *Film Culture* 39 (Winter 1965), p.14.



No olvidemos que en esos juegos gana quien es capaz de mantener la inmovilidad: el máximo poder consiste en estarse absolutamente quieto. En el mito, por contraste, quedar reducido a piedra es una modalidad de castigo: la más extrema anulación del movimiento y de la vida⁷⁸.

La estatua reviviente (4,5)

Cuando la joven rechazada se aleja dándonos la espalda y cubierta por el chal, se gira y resulta ser por unos momentos la mujer de la madeja. Acontece, pues, lo mismo que habíamos observado en la escena primera con respecto a ciertos objetos (la silla, el ovillo): ahora es este sujeto femenino quien, mientras se va apartando de un lugar, resulta ser tanto una como otra de quienes en la primera escena eran respectivamente la mujer de la madeja y la joven del ovillo. Esta elasticidad por lo que hace a la unidad o no de la persona es habitual en los mitos griegos; ya hemos comentado que las Moiras son tres pero también es una sola, y las Musas –por dar otro ejemplo– son indistintamente tres o nueve: tan válida es una

⁷⁸ Así la Gorgona petrificaba a sus víctimas con la mirada; y Poseidón petrificó el barco de los feacios porque llevaron a Odiseo hasta Ítaca, en contra de su divina voluntad.

representación como la otra, y no ha lugar plantearlo en términos de contradicción. Asimismo sucede en los mitos que ciertos patrones de conducta son tan idénticos que los personajes se confunden; propiamente, lo que hacen es coincidir en una determinada acción y es esa acción –como aquí– lo que tiene auténtica consistencia, mientras que la identidad de quien la realiza (un nombre en el mito, un determinado rostro o actriz en la película) es indiferente⁷⁹. Pues bien, algo parecido sucede en la película: después de haber mutado en la mujer de la madeja, el sujeto femenino que se va apartando vuelve a ser la joven de tez oscura⁸⁰. Ella va por el campo, por el bosque, llega a la verja de un jardín, pasa a su interior y sobre un pedestal ve una estatua que es otra vez él: el Antagonista Masculino.

⁷⁹ La obra teórica y artística de Deren cuestiona la individualidad de la persona e indaga las posibilidades de *despersonalización* como vía de acceso a una experiencia superior; para el caso concreto de la *intercambiabilidad* Rita-Maya, cfr. “Ritual and Ordeal. Scenario”, *The Legend*, vol. I, pt. 2, p. 472. M. Franko se refiere a Rita Christiani como *alter ego* de Maya, y a ambas como “fluid subjects”: “Her characters were strained of all “personality”, stripped of their idiosyncracies. Only Maya und Rita, as the protagonist, retain any semblance of individuality, and then only in a mythical or archetypal sense.” “Aesthetic Agencies in Flux”, *M.D. and the American Avant-Garde*, p. 141. El subrayado es nuestro. Cfr. nota 12 y 38.

⁸⁰ Apreciamos ahora esta semblanza mitológica de uno de los elementos más chocantes de la película, antes descrito en los siguientes términos: acción individual fragmentada de modo que la realizan sucesivos actores, cfr. pp. 14-15 y nota 30.

Y atención: en el jardín hemos visto también estatuas-estatuas (sin versatilidad humana) sobre altos pedestales, que son precisamente esfinges: en el mito de Edipo, la esfinge reta a al héroe a descifrar un enigma, y la noción de enigma planea sobre toda la película interpelando al espectador. Como ser mortífero, la esfinge se ubicaba sobre las estelas funerarias; en el contexto de la película también evoca la presencia de la muerte, como otros elementos marcados: el cabo del ovillo, la ropa de luto, o la joven hundiéndose en el agua.

En cuanto al reencuentro de la joven con el Antagonista, constituye una variación de lo que tuvo lugar en la escena de la fiesta. También llega al cabo de un recorrido de la joven y de nuevo se insinúa la distinta condición de ambos personajes: él está en alto, el contrapicado sugiere incluso que esté en el aire⁸¹, y su inmovilidad estatuaria le confiere un rango absoluto. Parece un motor inmóvil que atraiga a la mujer con un poder irresistible; ella queda a ras de suelo y se resiste en vano a su magnetismo, mirándolo

⁸¹ Como la mujer de la madeja-pitonisa con los pies suspendidos, o él mismo saltando en la escena de la danza dionisiaca: en el aire.

como quien no comprende. Entonces él hace un amago de movimiento, adopta una pose preparatoria⁸² y salta a por ella, que ya está huyendo por un paisaje ondulado. Él va en pos con una agilidad cervical pero a cámara lenta, dando saltos largos y tendidos hasta desaparecer tras la primera loma. Un resabio de animalidad dionisiaca vuelve a caracterizarlo como ser suprahumano.

Este motivo de la estatua que cobra vida es la otra cara del fenómeno de las formas de petrificación que ya hemos reconocido en la escena del laberinto (2) y en la de la danza dionisiaca (3).

Y también es una réplica de otro mito griego: un tal Pigmalión se enamoró de la estatua que él mismo había esculpido y la diosa del amor le concedió que esa estatua cobrara vida. Pero en la película este relato se ha esfumado, y sólo aparece la pareja protagonista en el momento crítico de aquel nudo argumental: cuando la estatua cobra vida -de hecho, él recupera la vida: antes de ser estatua tenía plena vitalidad.

⁸² Pose similar a la del *Discóbolo* de Mirón y a la de una de las estatuas del jardín.



Además, los papeles están invertidos: aquí es ella (no Pigmalión) quien parece patéticamente enamorada de un hombre esculpido (no una Galatea) que recobra la vida⁸³. Pero entonces este marco mítico revienta y lo que se recompone es otra situación paradigmática: el rapto de la doncella, tantas veces representado en la mitología griega: cantidad de héroes y de dioses coinciden en este rol, y las ninfas son sus presas preferidas.

Agonía: la persecución y la escapatoria (5,6)

De repente, el escenario cambia: en lugar del paisaje ondulado, aparece un patio circular, porticado, con arcos, por el que la joven corre despavorida. Ahora sí se trata de una construcción de una cierta complejidad, y la sucesión de arcos idénticos tras los que la vemos pasar vuelve a tener un aire laberíntico. Estos arcos fijos de piedra evocan los que en la escena de la fiesta hacían y deshacían los brazos de los invitados.

⁸³ Sobre los precedentes cinematográficos de las estatuas animadas, cfr. A. Trivelli, *Sulle tracce di Maya Deren*, p.154.



Y aquí, apoyada en uno de los pilares, está una vez más la mujer mayor vestida de negro como altiva observadora. Este personaje, discreto pero casi omnipresente, asume un rasgo que caracteriza a los dioses olímpicos en general: el de observadores impasibles de lo que acontece a los humanos⁸⁴.

Cosa que no obsta para que la persona que lo encarna⁸⁵ haya encarnado también a una de las *Gracias*: una vez más, la operación de despersonalizar al personaje, que según Deren induce al espectador a identificarse con la emoción creada⁸⁶.

⁸⁴ Impasibles en términos generales, puesto que la reflexión de los griegos también elaboró la alternativa de que los dioses se implicaran patéticamente en los asuntos humanos.

⁸⁵ La escritora Anaïs Nin, con quien Maya mantuvo una intensa y compleja relación, cfr. U. Holl, "Moving the Dancer's Souls", *M. D. and The American Avant-Garde*, pp. 151-177.

⁸⁶ "Poetry and the Film: a Symposium", cfr. nota 10.



Luego entra él persiguiendo a la joven con sus prodigiosos saltos, siempre a cámara lenta, cosa que insiste sobre su condición extraña, de divino persecutor. Paradójicamente, pese a avanzar más despacio, este ser es de tal poder que ya abate la mano para alcanzarla⁸⁷, cuando vuelven a transmutarse el entorno y el personaje: ella, que ahora es la mujer de la madeja, está adentrándose en unas aguas oscuras, brillantes, movedizas, que la cubren hasta la rodilla, conforme avanza a lo largo de los postes de una estructura o especie de muelle. En estos troncos gruesos también podemos apreciar una variación de la columnata del escenario anterior: en lugar de aquellos arcos, esta estructura adintelada, pero siempre la misma figura: el vacío alternando con los elementos verticales de sustentación.

Que pese a haberla alcanzado este persecutor no pueda retenerla también tiene su paralelo en un caso mitológico, el que aparece en la pintura: Hades, dios subterráneo de los muertos, rapta a Perséfone, pero ha de aceptar que periódicamente ella vuelva a la superficie de

⁸⁷ El caso recuerda la paradoja de Zenón de Elea: así como el veloz Aquiles nunca podrá alcanzar a la tortuga, porque a cada paso que él da la tortuga algo se ha desplazado, el Antagonista Masculino a cámara lenta alcanza a la joven aunque ella corre más deprisa. En la fábula esópica de *La liebre y la tortuga* se compone una versión moralista de esta aporía.

la tierra, para reencontrarse con su madre Deméter y continuar disfrutando de su condición de doncella.

Algo así sucede en la película, pues la joven escapa de él y la vemos de espaldas con un gesto desesperado: los brazos en alto y el cuerpo cada vez más hundido a medida que se aleja; y su cara desencajada, como si gritara. Esos movimientos por encima del agua -la tensión del cuello, del torso, de los brazos- también evocan el frenesí de la danza de la joven en la escena del jardín. Y de hecho, el último perfil que se ve ya a flor de agua vuelve a ser el de la joven, pero ahora entregándose a una experiencia de otro signo: los movimientos del torso, de los brazos y las manos se ablandan, se hacen fluidos, vuelven a ser una danza, y los párpados ceden y los labios se entreabren en actitud de éxtasis⁸⁸.

En este caso, la referencia ritual ha sido evidente: la persecución de que es objeto la doncella es un elemento recurrente en los ritos de iniciación al matrimonio. Asimismo en el registro mitológico: que la protagonista intente huir de un raptor es un episodio frecuente dentro

⁸⁸ Como la mujer al haberse desprendido de la madeja (1) o como la joven al encontrarse en el aire cuando él la ha impulsado por las alturas (3).

del patrón mítico femenino básico que W. Burkert denomina “*the Maiden’s tragedy*”⁸⁹. Es interesante contrastar estos datos con las indicaciones que da la propia Deren: según ella, *Ritual in Transfigured Time* presenta un caso más específico y raro: el tránsito de la condición de viuda a novia. Estamos de acuerdo en que las situaciones que atraviesa la joven se adecuan a patrones míticos y rituales que enfatizan hasta el extremo la pulsión de riesgo y de temor contenida en esta experiencia decisiva de la vida de la mujer : la inminencia del matrimonio. Pero en cambio no consideramos que en la película se haya dado consistencia a la figura específica de una viuda, pues la joven no aparece caracterizada como tal: ni lleva el anillo de un difunto esposo, ni es tan evidente que al principio vaya de luto, porque el negro de su vestido se neutraliza al ser una constante del vestido de tantas mujeres que circulan por la película. En cuanto al atuendo de luto que efectivamente porta en la segunda escena, podemos considerar que hace las veces del ovillo: tanto uno

⁸⁹ W. Burkert, *Creation of the Sacred. Tracks of Biology in Early Religions*, Harvard, 1996, pp. 69-79. Quizás el caso más espectacular sea la huida de las cincuenta Danaides perseguidas por sus cincuenta primos, los hijos de Egipto, que pretendían tomarlas como esposas.

como otro sugieren su propia muerte ineludible, como explicaremos al comentar la última escena⁹⁰.

Hundimiento y apoteosis: ya ninfa (7)

Lo siguiente es un negativo en primerísimos planos: ella transmutada en un ser acuático, una ninfa hundiéndose lentamente: los pies, el velo, los pies, el amplio velo, el cuerpo, lleva flores en las manos y finalmente se destapa el rostro y abre los ojos: ella vuelve a ser la joven.

Este velo ya lo habíamos visto: cuando la joven entraba en la sala de la fiesta y aparecía inexplicablemente tocada con un velo negro (en lugar del chal del principio), con una cruz al cuello (en lugar del escote del principio), con unos lirios de agua entre las manos cruzados contra el pecho (en lugar del ovillo) y la falda más larga y una expresión de máxima gravedad, como si acudiera a un



funeral⁹¹. Estos elementos luego desaparecieron de manera tan imprevista como habían aparecido, mientras la joven se iba moviendo por la sala. Y ahora, al acontecer una muerte que es la suya propia, estos cuatro elementos reaparecen: el velo que se despliega como una aureola -ella va a levantarlo con el mismo gesto que hizo al entrar en la sala-, ese velo que se hunde con ella

⁹⁰ Nos parece forzada la interpretación de K. Kelman respecto al color de la piel como marca de luto; cfr. nota 12

⁹¹ El motivo de asistir al propio funeral sería magistralmente tratado por I. Bergman en "Fresas Salvajes" (*Smultronstället*, 1957). El protagonista, como la joven de *Ritual*, aparece investido de gravedad antes de ver cómo acontece su muerte y el paso de su carro mortuario. Agradecemos la indicación a Jesús Ramos.

ondeando; y lleva la cruz, y lleva los lirios de agua –y largas faldas hasta los tobillos de sus pies descalzos.

La estampa de la doncella ahogada también tiene su tradición: la Ofelia de *Hamlet* es el referente literario más claro⁹²; en el cine tocará el fondo del patetismo con la *Mouchette* de R. Bresson⁹³. En el núcleo mitológico de estos personajes está la tristísima suerte de la novia que muere virgen, sin poder cumplir sus bodas -eso que tanto lamenta Antígona cuando la llevan a la prisión subterránea donde va a morir⁹⁴. La comprensión de este desenlace también requiere que practiquemos cierta “marcha atrás”: si la escena de la señora con la joven sugería el gesto de la divinidad que adjudica un tramo de vida a una persona humana (la adjudicación de un lote), está claro que ese

⁹² [...] and herself
Fell in the weeping brook; her clothes spray wide,
And mermaid-like, awhile they bore her up
[...]
Or like a creature native, and indued
Unto that element: but long it could not be,
Till her garnments, heavy with their drink
Pull'd the poor wretch from her melodious lay
To muddy death.
W. Shakespeare, *Hamlet*, acto IV, escena 7.

⁹³ *Mouchette* es una niña, ha sido violada, y en un juego de serena desesperación se deja rodar envuelta en un velo de novia hasta caer al agua donde muere. La película es de 1966.

⁹⁴ Sófocles, *Antígona* 806-882.

tramo-hilo tiene un cabo que es la muerte. Así, el resultado implícito era que la joven quedara investida para la muerte, para su muerte. A partir de ahí, ella vive las situaciones que hemos ido presentado (el laberinto, el encuentro con el antagonista, el abandono, el reencuentro, la persecución) y que abocan a este final, a esta muerte anunciada -pues eran lirios *de agua*⁹⁵.



⁹⁵ Respecto a la famosa opción de Deren por un *vertical attack* en detrimento del *horizontal attack* (cfr. “Poetry and the Film: A Symposium”), consideramos en este caso la conjunción de ambos. Está funcionando un argumento conforme a la tendencia *horizontal* del relato, y es probable que la presencia de figuras mitológicas en la película lo haya propiciado. Y está funcionando también en *vertical* un adentrarse en la emoción y en el significado -muchas veces recurrentes- que laten en cada situación. El ovillo es un paradigma idóneo: podemos seguir el relato como un hilo, pero notaremos cómo en su avance el hilo está girando siempre sobre sí mismo.

No obstante, este final también tiene su reverso. Ya hemos señalado que se trata de un negativo -recurso que se emplea aquí por única vez-, idóneo para enfatizar la condición polarmente opuesta en la que entra la joven, al pasar de la vida a la muerte. Pero este hundirse en el agua también vuelve a revestirse de lentitud, un *tempo* que ha funcionado para sugerir el rango divino de los personajes con quienes ella ha vivido encuentros decisivos: la señora-*Ananke* del principio (1), el Antagonista en su danza (3)⁹⁶ y al perseguirla (5,6), incluso las *Gracias* al desbancarla (3). Por tanto, puede que esta lentitud con que ahora se hunde sea un indicador de que ella también esté accediendo a esa condición superior⁹⁷. Y en efecto, su último gesto es doble y altamente significativo: consiste en levantarse el velo y abrir los ojos. Así es como ella se des-vela, se hace *verdad*⁹⁸,

⁹⁶ Aquí podríamos considerar que en la medida en que él la toma como pareja, la incorpora a su *tempo* lento.

⁹⁷ Como los héroes en la mentalidad religiosa de los antiguos griegos: es la muerte lo que hace a alguien susceptible de ser reconocido como héroe o heroína. Así el mito de Britomartis: esta doncella cretense, a punto de ser alcanzada por Minos, saltó desde el acantilado y en las aguas del mar se convirtió en la divina Dycítina.

⁹⁸ La palabra griega que normalmente se traduce por “verdad” es *a-létheia*, un compuesto que significa “privar de ocultación”; la alfa es privativa y la raíz *lath-* remite a “ocultación”. El pensamiento hindú representa lo ilusorio del mundo precisamente como velo: el “velo de *māyā*”; “rasgar” ese velo es acceder a la iluminación, trascender todo dualismo. De manera análoga, en este final, la protagonista se “retira” el velo y al abrir los ojos “ve”. La

en su nacimiento a un ámbito nuevo y definitivo: el de ninfa inmortal de las aguas. Su aspecto es ahora deslumbrante, al aparecer blanca por efecto del negativo: tiene un aire de novia, eso que en griego se dice con la misma palabra *nymphé*, que literalmente significa “velada, cubierta por un velo”. El quedar así caracterizada en la condición de novia representa una manera de resistirse a esa secuencia de etapas (esposa, madre, abuela) que encaminan a la mujer hacia la muerte; y el levantarse el velo no comporta aquí entregarse a marido ninguno, sino abrirse ella a una experiencia máxima de contemplación⁹⁹.

La escena se aproxima a tantos ritos en que el contacto con el agua, elemento vivificante por antonomasia, implica el renacer a una vida plena¹⁰⁰. En este caso, la inmersión y el hundimiento plasman

escatología paulina también está latente: “Porque parcialmente conocemos y parcialmente profetizamos (...) Porque ahora vemos por medio de espejo, en enigma, mas entonces, cara a cara. Ahora conozco parcialmente, entonces conoceré plenamente, al modo que yo mismo fui conocido.” 1 *Corintios* 13, 9-12.

⁹⁹ En el rito nupcial el gesto de levantarse el velo significa ese tránsito: de novia a esposa. En griego se denomina *ana-kalypsis*, “des-ocultación”.

¹⁰⁰ Sobre el motivo concreto del hundirse en el rito vudú: “Plunging into the depths had a particular connotation [...]; it is reflected in this films. The positioning of figures in blackness symbolizes the “the abiss”, the permanent home of the *loa*, or Haitian gods,

despaciosamente la experiencia de la muerte; pero en un último y prolongado momento asistimos a una especie de apoteosis, de divinización: ella deviene un ser de entera plenitud y es a nosotros a quienes sobrecoge con su muda epifanía¹⁰¹.

Ahora podemos reconocer que el espectador ha sido sometido a una intensa presión emocional añadida, ya no visual sino auditiva. La indicación (*Silence*) bajo el título tal vez no era una mera información: impuso un silencio que ha redundado en la concentración del espectador, fomentando una actitud inquisitiva y de reverencia. La película se nos ofrecía como un rito de iniciación misteriosa. Y al acabar con la desaparición de este ser deslumbrante, tal como sucedió a la joven al desaparecer la mujer de la madeja, puede que nos llegue el turno de transpasar algún umbral.

Köln-Barcelona, *Eleusinas* 2008

located at the bottom of the sea”, cfr. M. Sullivan, “Deren’s Ethnographic Representation of Haiti”, *M. D. and the American Avant-Garde*, p. 211.

¹⁰¹ *Ritual* en tal caso es la experiencia de los espectadores, como pretende Deren: “[...] her way of linking the modern audience to the ritual participation in art she seeks as antidote to a modernity hollow of meaningful ritual. For if ritual holds a key place in Deren’s conception of the morality of form, it is part of her drive to counteract alienation”, M. Turim, “The Ethics of Form”, *ibidem* p. 88.

ILUSTRACIONES

- p. 28: **Hilandera rústica**, foto F. Berger, *Lefkada, a journey in time*, Athens 2006.
- p. 29: **Moiras**, relieve II d. J.C., Staatliche Museum Berlin.
- p. 31: **Señora con copo de lana**, caja de madera, V a. J.C., Musée du Louvre, Paris.
- p. 32: **Pitonisa**, copa, V a. J.C., Staatliche Museum Berlin.
- p. 33: **Noche sobre su montura**, caja con tapadera, 432-20 a. J.C., British Museum London
- p. 36: **Ariadna con ovillo tiende el hilo**, crátera campaniforme, 440 a. J.C., colecc. privada.
- p. 36: **Diseños laberínticos**, monedas Cnosos y Phaistos, Cabinet des Medailles, Paris.
- p. 39: **Minotauro**, busto romano, época Flavia, Museo Vaticano.
- p. 40: **Bailarina girando en las fiestas Carneas**, crátera de volutas, 410 a. J.C., Museo Archeologico Nazionale Tarento
- p. 40: **Bailarina extática con chal**, cántaro, 420-410 a. J.C., Badisches Museum, Karlsruhe
- p. 42: **Las tres Gracias**, fresco pompeyano, I d. J.C., M. Archeologico Nazionale Napoli.
- p. 45: **Pigmalión a los pies de su criatura**, E. T. Falconet, Mus. Hermitage, S. Petesburgo.
- p. 46: **Joven persiguiendo a doncella**, copa de Apulia, 480 a. J.C, Museum of Art Rhode.
- p. 46: **Doncella perseguida por Bóreas**, perfumero de alabastro, 400 a. J.C, University Museums Mississippi.
- p. 47: **Hades alcanzando a Perséfone**, pintura mural I a. J.C.
- p. 50: **Ninfa**, detalle de “Hylas and the Nymphs”, J.W. Waterhouse (1896), Manchester City Art Gallery.