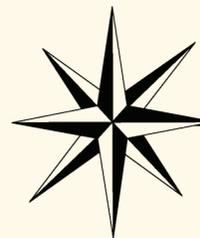


# Planificando de forma Visual Maya Doren





# PLANTIF- CANDO DE FORMA VISUAL



---

NOTAS SOBRE  
“CINE PERSONAL”  
Y “CINE INDUSTRIAL”



Ha pasado mucha agua debajo del puente desde que hice mi primera película en 1943, *Meshes of the Afternoon*. A esto se suma que, al haber hecho cuatro películas más desde entonces, he desarrollado y acumulado todo un cuerpo teórico sobre cine y la manera de realizarlo. Y hoy, cuando doy conferencias, empleo algo más de tiempo en enfatizar que las películas son un medio visual más que verbal, que el problema con la mayoría de ellas es que están “escritas”, mientras que el pensamiento cinematográfico implica otro proceso totalmente diferente. Alguien que oiga o lea este tipo de manifestaciones teóricas que pueden llegar a ser bastante complicadas verbalmente, o alguien que vea películas que son al campo del cine lo que la poesía es a la literatura, es probable que deje a un lado esa teoría que, aunque pueda resultar necesaria para ver mi tipo particular de cine, no tiene especial relevancia en lo que a la mayoría de la gente le gustaría hacer. Sin embargo, estas teorías no surgen de nada esotérico, sino de los problemas reales, prácticos e inmediatos de cualquier cineasta amateur, y muchas de las soluciones a las que yo he llegado son aplicables tanto a una película de patio de colegio, como a las películas que son fruto de mis ambiciosos esfuerzos.

Todo lo que he teorizado sobre cine tiene el mismo punto de partida que el de cualquier amateur: los medios que tengo a mi disposición. Mi preocupación por el montaje nació del hecho de que, como otros amateurs, yo tenía una cámara de

funcionamiento manual con capacidad para un rollo de entre 20 [6,1m] y 25 pies [7,62m], en lugar de un motor automático que pudiera funcionar solo. Tenía que arreglármelas para resolver cómo conseguir continuidad, y no tomas discontinuas. Económicamente solo me podía permitir comprar un rollo, y tenía que resolver cómo evitar duplicaciones que podrían bien acabar en la basura o bien aburrir a mi audiencia en el caso de que no tuviera la fuerza de voluntad de tirarlas. Tenía que enfrentarme de modo realista al hecho de que no tenía a una Ingrid Bergman, con su talento creativo, a mi disposición, y que solo tenía a una amiga sin experiencia actoral; también tenía un exceso de timidez y carecía de las herramientas de maquillaje de Hollywood. Tenía una cámara de cine mudo, sin recursos para explicaciones verbales. No tenía ni espacio ni dinero para decorados.

En una palabra, tenía todos los problemas de cualquier amateur, y el principal era cómo utilizar esas “limitaciones” en pro de un uso positivo y creativo. Quizá el mayor halago que he recibido en relación a esto, fue el de un niño de 13 años que había visto la película y que, oyendo por casualidad a sus padres hablar de su sorpresa por no haber echado de menos sonido o diálogo, les explicó —con esa rotundidad que a veces tienen los niños que a uno lo deja frío— “¡Oh, esas cosas nunca ocurren con sonido!” Con esa afirmación, él me reafirmó en que creando una experiencia fílmica que era muda por naturaleza, había usado el silencio de la cámara como un factor positivo más que como una “limitación” por “falta” de sonido.

Toda efectividad en mis películas se la debo al hecho de que estaban planificadas de forma visual: dibujaba lo que quería ver en la pantalla como producto final, y desechaba cualquier idea que no podía ver o dibujar. De este modo, y sólo gracias a esta disciplina, evitaba inconvenientes derivados del hecho de escribir la película, como el de verme a mí misma intentando mostrar que verbalizaba “nunca”. Ideas como “nunca”, “por primera vez”, son formas tan ordinariamente comunes de pensamiento cuando uno está manejando palabras, que son casi de uso obligatorio en un guión escrito. Por eso, desafío a todo cineasta, incluso a aquel que tenga el mundo a su disposición, a que me enseñe un plano de “nunca”. Lo más que se puede hacer es intentar sugerir la idea con la interpretación, pero esto es tan poco satisfactorio como la definición completa de la idea que consigue la palabra de dos sílabas.

Pero, aun evitando esos inconvenientes obvios y extremos, es casi imposible al escribir un guión evitar pensar en términos de “sentirse solo”, por ejemplo. Y es importante recordar que las palabras son usadas muy a menudo para describir emociones invisibles. Un sentimiento es algo invisible. Puede ser descrito con palabras, y estas palabras pueden ilustrarse con una imagen, como cuando un primer plano de una cara muestra que la persona se siente sola. Pero es mucho más cinematográfico (y mucho más efectivo aún, si uno no tiene a su disposición la fuerte proyección actoral de una Bergman) mostrar la “soledad”, que es una condición visible. En lugar de mostrar muecas malas y no convincentes, uno debería, por ejemplo, hacer un plano general

de una figura aislada en un área vacía. Y esta soledad podría verse reforzada si una acción, como la de gente pasando o niños jugando, estuviera ocurriendo en una esquina del plano sin ninguna relación activa entre el individuo aislado y la otra actividad. Dicha actividad podría sugerirse mediante sombras que se acercaran al individuo aislado. Las posibilidades son muchas, pero son todas de naturaleza visual y están más al alcance del cineasta amateur que de aquellos que pondrían el peso en el discurso (un monólogo), en los títulos o en la interpretación.

Los medios y los fines no son problemas independientes, tampoco están relacionados el uno con el otro por casualidad. Aunque la industria del cine comercial es, en apariencia, indiferente a problemas “artísticos” como la definición de una estética, la evolución de los “créditos” —supuesto símbolo de una “producción”—, es una indicación muy precisa del concepto comercial de una película. El fracaso de la industria a la hora de definir su estética mientras que ponen millones de palabras en columnas para publicitar la producción y los problemas del oficio, es revelador por sí mismo. De ahí se deduce que, en principio, la producción está separada de la estética; pero estas actitudes son en sí mismas declaraciones estéticas y son aceptadas, inconscientemente, junto con la idea de que los procedimientos de la producción comercial son los procedimientos del cine.

Por ejemplo, la primera pregunta que sigue normalmente a mi identificación como cineasta es: “¿Para quién trabajas?” Responder que yo no trabajo para nadie o que trabajo para mí misma sería

igualmente irrelevante, puesto que no es una cuestión de estar contratado o no. Es una cuestión de esfuerzo que, aunque exigente y extenuante, es “trabajo” solo en el sentido de la labor de un poeta, un pintor o un compositor, pero nunca como un empleado. Y lo que es aún más importante, esta pregunta da por hecho que el cine es necesariamente una tarea grande y ambiciosa que requiere toda una cadena de montaje de especialistas e inmensos recursos técnicos y financieros de una corporación con dinero. Debería ser obvio que tal suposición no es una referencia solo a los medios, sino también a los fines, puesto que tales procedimientos de producción han ido evolucionando para conseguir un fin específico. La mayoría de estos medios han sido cuidadosamente estandarizados precisamente para asegurar un determinado tipo de producto. Han sido revisados una y otra vez para eliminar cualquier riesgo de desviación, y se hacen todos los esfuerzos posibles para garantizar que sean totalmente infalibles.

Todo esto es completamente lógico en unas circunstancias en las cuales se invierten enormes sumas de dinero que necesitan la garantía de ser recuperadas. Pero, justamente, cuanto más integrado está el medio en el fin, más retroactiva es la relación entre ellos; de lo cual se deriva que si uno intenta emular los procedimientos de producción comerciales, el producto que conseguirá será comercial, del mismo modo que de la fábrica de Ford siempre va a salir un Ford y no, de repente, un Austin.

Los procedimientos de producción no solo vienen dictados por el fin, sino que implican un tipo de equipamiento particular para

esos procedimientos y fines. Un esfuerzo por emular a la industria comercial sin tener acceso a sus recursos especializados acabará en un resultado desastrosamente amateur. En consecuencia, para un individuo con una cámara de cine, pensar lo más mínimo en términos de “producción” es hacerse la pregunta incorrecta y garantizarse una respuesta incorrecta.

Empeñarse en esto es buscar a tientas y retrasar la respuesta correcta.

Por ejemplo, una de las consecuencias del método de la cadena de montaje en la producción, es que la contribución de cada individuo debe encajar con la de los otros. Incluso los trabajadores de la industria atestiguan el triste hecho de que las miles de comunicaciones y las horas de conferencia que se necesitan para lograr esto, puede tener un efecto atrofiante hasta en la mente más original. Las justificaciones, defensas, verbalizaciones y racionalizaciones a las que debe someterse una idea inspirada y sensible destruirá tarde o temprano todo su espíritu y su impulso. ¿Y por qué el individuo que tiene la envidiable oportunidad de seguir el curso de su inspiración, independiente de jefes de producción, etc., debería volver a enfrentarse tozudamente a esos obstáculos?

Hay riesgos, por supuesto; y además, está todo el peso de ser el único responsable del fracaso de tu idea. Pero el riesgo del fracaso es parte de todo acto original o creativo; es un requisito y un privilegio de cualquier actividad experimental. Los bajos

presupuestos que dedico a hacer mis películas protegen mi derecho a experimentar y a fracasar. Hasta que recibí la beca Guggenheim, el dinero empleado en rollo de película y en equipamiento era mío, ganado con la fotografía y con otros empleos. La recepción de las películas ha sido muy gratificante y, mirando hacia atrás, creo que podrían haber conseguido algún tipo de patrocinio. Pero no estoy segura de si la preocupación que tal patrocinio –del cual tendría que haber respondido de forma responsable– habría generado en mí, no habría afectado a la calidad de las películas.

Estoy firmemente convencida de que un requisito previo para hacer un trabajo creativo y original es que una producción se ajuste de modo modesto para poder “enfrentar” el fracaso. También estoy convencida de que las oportunidades de terminar un proyecto son inversamente proporcionales al número de personas de cuya cooperación depende.

*Mashes of the Afternoon*, mi primera película, por poner un ejemplo, estaba hecha en unas condiciones de producción ideales. Tenía la ventaja del tiempo constantemente soleado de California, la locación era casi exclusivamente en una sola casa, y nos involucraba únicamente a mí y a Alexander Hammid, que colaboró y filmó la película. Esta película de quince minutos se realizó en dos semanas y media.

El caso de *At Land*, sin embargo, fue diferente. Fue filmada, principalmente en Long Island, por Hella Heyman, que estaba

haciendo al mismo tiempo unos cursos de verano en una universidad de Nueva York. Esto significaba que la filmación estaba restringida a los fines de semana. Yo había descubierto un tiempo antes una playa desierta y unas dunas de arena que tenían buena calidad para representar una extensión infinita. El problema que tenía esa playa era que estaba desierta porque solo se podía acceder a ella mediante un bote de remos (cada trayecto de una hora y media), una caminata de tres cuartos de milla [1,21 km], y después trepando arriba y abajo un abrupto acantilado de arena. Para nosotras esto implicaba también llevar el equipo a nuestras espaldas. Siempre recordaré ese verano como peculiar por el hecho de que, con extraordinaria regularidad, había un bonito sol desde el lunes hasta el sábado a mediodía, momento en el que llegábamos a la playa con las bolsas y el equipaje y, como una señal aparentemente sobrenatural del cielo, empezaba a nublarse, lo cual nos llevaba a un tipo de fotografía plana y apagada, o a la aparición de una de las famosas borrascas de Long Island. La extensión de la playa o, más bien, del acantilado sobre ella, se llamaba MT. Misery Point, en memoria del día en que las mujeres del pueblo de pescadores, reunidas allí para mirar a sus hombres navegar en la bahía, vieron cómo su barco se hundía en una tormenta. Cuando pasó el verano –con su cuota de tiempo variable, con sus moscas de arena, con la agonía de tener que correr alocadamente por las rocas afiladas, y para rematar todo esto, el famoso huracán de Long Island de 1945– estaba firmemente convencida de que el nombre de ese lugar era totalmente apropiado.

*A Study in Choreography for Camera* presentó problemas parecidos, pero con sus giros particulares. Una de las secuencias tiene lugar en el Hall Egipcio del Metropolitan Museum de Nueva York. Yo había elegido ese hall en parte por la luz natural que se filtraba a través de la bóveda de cristal, pero esta luz era suficientemente potente solo cuando brillaba el sol. En este caso, el sol tenía que brillar un miércoles, puesto que era ese día cuando ese ala estaba cerrada al público y podía filmar sin coartar la libertad de los espectadores para ver las exposiciones. Pero hubo una tercera complicación. Talley Beatty, que baila en la película, estaba al mismo tiempo comprometido dando clases de danza y ensayando para un espectáculo de Broadway, solo con horas libres intermitentes para dedicar a la película. Hizo falta un mes y medio para que las tres circunstancias coincidiesen: un miércoles soleado y Beatty libre para actuar.

Las complicaciones de la última película fueron incluso más desalentadoras. Por un lado, involucraba a mucha gente, cada uno de los cuales tenía su vida y su trabajo, y tampoco podían estar perpetuamente disponibles para cuando saliese el sol o para cuando los otros vieses tiempo libre. La historia de esa serie de complicaciones está todavía demasiado cargada de sufrimiento para mí como para evocarla, pero lo que sí espero es poder dejar claro mi punto de vista. Y es que, cuanto más depende uno de circunstancias externas a la propia adaptabilidad, más desalentador es el esfuerzo.

Es probable que uno no consiga tomarse el tiempo para arreglar el ángulo y el encuadre de manera precisa cuando las nubes suben

rápido por el horizonte, o si los extras empiezan a estar totalmente cansados, aburridos, hambrientos y desilusionados con el “glamour” de hacer cine. Bajo tales presiones uno continúa, esperando que de alguna manera todo se arregle. Pero esto nunca sucede.

Advirtiendo de las complicaciones que se presentan al intentar emular a la industria, no quiero decir que el cineasta independiente vaya a encontrar más fácil el hecho de trabajar solo, pero los problemas son diferentes, considerablemente diferentes. Las condiciones de una producción privada, si se enfrenta de una manera honesta, vedan al cineasta la posibilidad de trasladar al medio cinematográfico cualquiera de las tradiciones de la producción teatral; y esta “limitación” puede forzarlo posiblemente a hacer un examen y una exploración reales de las potencialidades inherentes a la cámara, al montaje y al medio cinematográfico en sí.

Para empezar, es extremadamente difícil que el amateur pueda acceder a tener los servicios de cualquier actor o actriz profesional. Además, espero que tampoco recurra a la posibilidad de demandar a un no profesional la proyección histriónica (y las horas de ensayo, etc.) que necesitaría un trabajo dependiente de una caracterización en el sentido teatral. En consecuencia, todo el peso necesario para conseguir la emoción no descansa en el ejercicio expresivo de un intérprete, sino en el cineasta, que debe crear el efecto mediante una manipulación de la totalidad de los elementos visuales, la composición del plano, la secuencia de tomas y el concepto global de la película. Si uno no puede delegar

en un individuo el parecer sentirse solo en términos de expresión facial, entonces está obligado a crear una sensación de soledad mostrando, por ejemplo, una pequeña figura contra un horizonte grande y vacío, y cronometrando la toma para dar la sensación de soledad en una extensión infinita. La película es, pues, necesariamente concebida en términos visuales más que en términos literarios o dramáticos. No se trata de una historia que se divide en escenas ilustrativas, o de una obra con muchos cambios de escena. Consiste, por el contrario, en imágenes visuales precisas y en su relación en sucesión, de la misma forma que un poema consiste en unas palabras concretas que no pueden ser sustituidas por otras. El “guión” dirá, por ejemplo: “Toma uno: ‘Plano general, lente gran angular, océano. Chica entra por la izquierda del plano, se para en el centro del plano, mira hacia atrás, sale por la derecha del plano.’ Toma dos: ‘Plano general en diagonal, océano a la izquierda. Chica entra en el plano diagonalmente por la izquierda, camina por la playa de espaldas a la cámara’.”, etc. La película es desde el principio concebida en términos visuales, del mismo modo que una pieza de música o una danza están compuestas de los elementos de sus respectivas formas. El concepto original de la película, unificado, incluiría aquellas funciones que el escritor, el director, el fotógrafo y el montador harían de forma independiente en una producción industrial. La “producción” pasa a ser entonces la simple ejecución del concepto, para la cual se escriben unas indicaciones en forma de guión.

En tal propuesta, las personas que aparecen en la película no son

las que le dan el sentido; estas son elementos de un todo, y su impacto y su significado se derivarán de su posición en ese todo. Esta es la única explicación que puedo dar al hecho de que —aunque nunca había actuado antes en mi vida— mi “actuación” en mis dos primeras películas sea aparentemente adecuada o, al menos, no parezca desencajar en la película. En la última película, hay una larga secuencia de una fiesta en la que la multitud está compuesta casi en su totalidad de personas que nunca habían actuado antes ni en teatro ni en cine salido antes a escena o en una película. Pero lo hacen tan bien, que los espectadores no piensan en que son aficionados.

Otra condición de la producción que, realizada honestamente, contribuirá realmente a un buen uso del medio, es el uso de una cámara sin sonido. Este uso producirá también el divorcio entre el cine y la tradición teatral —que está basada principalmente en intercambio verbal— y forzará al cine a mostrar un suceso, una condición o un estado de la mente. Una relación entre dos personas, por ejemplo, no podría proyectarse a partir de su conversación. Tendría que ser casi coreografiada como una danza, y, nuevamente, desde la totalidad visual: los ángulos desde los que se ven el uno al otro, la posición de cada uno de ellos en el plano; o quizá una escena de antagonismo producida mediante el hecho de no mostrarlos nunca al mismo tiempo, sino separadamente, y con las tomas siguiéndose unas a otras a un ritmo rápido, abrupto, con el tempo del conjunto. El significado sería, así, producido más en términos fílmicos que teatrales.

La falta de sonido y de actores profesionales son solo dos de las muchas condiciones que han sido aceptadas como las fatales e irrevocables “limitaciones” de la producción privada individual. Pero este punto de vista es el que pide a la producción privada que imite servilmente las producciones de la industria, sin prestar atención a las ventajas que los métodos individuales pueden tener. El hecho de que un individuo no pueda poner en una película una producción teatral que necesite ser filmada de la manera más simple e impecable posible, es algo que yo considero más una bendición que una limitación. Y siento que precisamente gracias a ese esfuerzo individual, el cineasta, incapaz de tomar prestadas las condiciones del teatro —bien sea musical, comedia o drama—, se verá forzado a explorar el enorme vocabulario del medio cinematográfico en sí.

Hay también otros aspectos en la discrepancia entre cine individual y cine industrial que son, en mi opinión, ventajas potenciales. En la industria, los participantes de una producción son recompensados en el curso de la producción. La distribución de su producto en un gran número de cines está garantizada. Raramente se espera de él que integre un día las listas de “reposiciones”, y su aprobación y popularidad recaen en beneficio de la siguiente producción. En consecuencia, el énfasis está puesto en que el producto sea lo suficientemente activo y sorprendente como para mantener la atención de la audiencia una sola vez.

Las circunstancias de los cineastas independientes son bastante diferentes. No se trata de hacer una película, despedirse de ella y

empezar con otra. El enorme esfuerzo de las producciones personales limita el ritmo en que las películas se pueden realizar. Uno está en compañía de una sola película durante largo tiempo. Entonces, de modo bastante inconsciente, el énfasis pasa de la preocupación por “lo que” pasa –en el sentido de suspense y/o sorpresa– a la preocupación por “cómo” eso ocurre en cuanto a sensación de asombro. Uno intenta hacer una película que pueda ser vista una y otra vez, como ocurre con la lectura de un poema o con el disfrute de una misma e inmutable pintura mucho tiempo después de que uno supiera a conciencia “de qué” trataba. El problema creativo deja de ser cómo mantener la actividad de los sucesos del argumento, para pasar a ser cómo mantener la calidad de la experiencia.

Al principio de este artículo, decía que los métodos de producción que caracterizan mis películas derivan de una teoría de lo que una película debería ser, y que, por tanto, los medios y el fin estaban orgánicamente emparentados. Pero, imperceptiblemente, he terminado diciendo que si uno intenta funcionar honestamente como individuo en lugar de hacer esfuerzos patéticos por imitar a la industria en sus métodos de producción, uno llegará a tener cierta actitud creativa hacia el medio. Quizá el hecho de que tanto si comenzamos por los medios como por los fines, los unos nos llevan a los otros, es la mejor indicación de que ambos están interrelacionados irrevocablemente, y de cómo el fin se realiza[1] –y uso el término en su sentido original de “hacerse realidad” –mediante los medios.



---

Nota de la t. [1] *Deren utiliza aquí el verbo “realize”, cuya primera acepción en el inglés moderno es la de “darse cuenta de”; por eso especifica después que ella lo utiliza en su acepción original (la de “hacerse realidad”) que, hoy en día, aparece en el diccionario como secundaria.*

---

**"El texto original de título homónimo pertenece al libro "El Universo Dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren." Ed. Artea. Editado y traducido por Carolina Martínez".**



Eleanora Derenkowsky nació en Ucrania en 1908 y se radicó en Estados Unidos en 1935. Fue bailarina, coreógrafa, escritora y cineasta. Su apellido se acorta a “Deren” al poco tiempo de que su familia migrara a los Estados Unidos; ella se define como Maya Deren a partir de 1943. Pionera del cine experimental, concibió su obra con la colaboración de unos pocos artistas, entre ellos su segundo marido, el fotógrafo Alexander Hammid. Deren produjo su obra con total independencia, siendo ella la protagonista de algunas de sus películas y utilizando el formato 16mm en blanco y negro -habitualmente destinado para películas documentales- obteniendo como resultado una lírica visual onírica distinta a todo lo exhibido en la época. Deren distribuyó sus propias películas a nivel internacional exhibiéndolas en universidades, museos, festivales y resultando ganadoras de numerosos premios. “Hago mis películas con lo que Hollywood gasta en pintalabios” decía. Falleció a los 44 años habiendo realizado únicamente 7 cortometrajes considerados de enorme importancia para la historia del cine.

## filmografía

- \* *Meshes of the Afternoon* (1943) co-dirigida con Alexander Hammid, música de Teiji Ito añadida en 1959.
- \* *At Land* (1944) fotografía de Hella Heyman y Alexander Hammid.
- \* *A Study in Choreography for Camera* (1945) con Talley Beatty.
- \* *Ritual in Transfigured Time* (1946) colaboración coreográfica con Frank Westbrook y Rita Christiani.
- \* *The Private Life of a Cat* (1947) co-dirigida con Alexander Hammid.
- \* *Meditation on Violence* (1948).
- \* *The Very Eye of Night* (1952-55).







*Idea: Azul Aizenberg*  
*Ver y poder - taller de cine amateur:*  
*la-espigadora.blogspot.com*  
*verypoder@gmail.com*  
*@verypoder*

*Diseño gráfico y editorial: Kiteria*  
*pierinalategola@gmail.com*  
*@kiteria*

