

## Estudio iconológico del filme experimental *At Land* (Maya Deren, 1944)

Carmen Vitaliana Vidaurre Arenas<sup>1</sup>

Recibido: 04/06/2018 / Aceptado: 27/10/2018 / Publicado: 15/11/2018

**Resumen:** El estudio iconológico de *At Land* (Maya Deren, 1944) permite identificar las tradiciones iconográficas que en el cortometraje se recuperan, algunos de los significados, elementos culturales e ideologías, con los que los componentes visuales se relacionan, y contribuye a hacer evidente la coherencia argumental del filme, que ofrece concepciones específicas del espacio-tiempo y de la identidad. En esta película el ajedrez adquiere una semántica metafórica relevante, unida a la práctica de un montaje creativo y a la recuperación de tópicos de representación de lo femenino en el arte y la cultura, provenientes de un contexto mítico-religioso. La lectura de los escritos teóricos de Deren y el análisis de la narración visual, desde esta perspectiva de estudio, nos brindan también argumentos para separar la obra de la cineasta, de algunos de los movimientos y tendencias del arte y la cinematografía con los que diversos críticos han identificado la producción filmica de esta directora vanguardista.

**Palabras clave:** *At Land*, Maya Deren, iconología, cine.

### [en] Iconological Study of the Experimental Film *At Land* (Maya Deren, 1944)

**Abstract:** The iconological analysis of *At Land* (Maya Deren, 1944) allows us to identify iconographic traditions that are recovered in the short film, as well as some of the meanings, aspects of culture and ideologies related to these visual elements. Such a reading reveals the consistency of the argument of the film's plot-one that offers specific concepts of space-time and identity. In this film, chess acquires a relevant metaphorical semantics, which is coupled with the practice of creative montage, as well as the recuperation of thematic representations of the feminine in art and culture originating from a mytho-religious context. Maya Deren's theoretical writings on film and the analysis of the film's visual narration, from this perspective of study, also provide us with elements to separate the work of the cinematographer from some of the movements and tendencies of art and film with which dives critics have linked the cinematographic production of this avant-garde director.

**Keywords:** *At Land*, Maya Deren, Iconology, cinematography.

**Sumario:** 1. Maya Deren. 2. Marco teórico-metodológico. 2.1. Estudio. 3. Lectura iconológica. Bibliografía. 4. Conclusiones. 5. Bibliografía.

**Cómo citar:** Vidaurre Arenas, Carmen Vitaliana (2018), "Estudio iconológico del filme experimental *At Land* (Maya Deren, 1944)", *Eikón Imago* 13, 197-218

<sup>1</sup>

Universidad de Guadalajara, México  
Email: [vidaurrecarmenv@gmail.com](mailto:vidaurrecarmenv@gmail.com)

## 1. Maya Deren

François Albera ubica la producción cinematográfica de Maya Deren en lo que denomina la “vanguardia nueva”, para distinguirla de las que habían tenido lugar en el mundo antes de la Segunda Guerra Mundial, y caracteriza esta propuesta que surge en los últimos años del conflicto armado porque la “réplica radical”, la “negación” del “cine dominante, estándar, del que hablaba Román Gubern, es interiorizada”<sup>2</sup>.

Al referirse a la historia de la vanguardia cinematográfica norteamericana en espacífico, el historiador P. Adams Sitney señala que este tipo de producción se vería favorecida “por importantes colaboraciones. Maya Deren, activista política y especialista en danza ritual, se ve impulsada al cine [...] Tres años más tarde, Sidney Peterson y James Broughton iniciarían su carrera de directores trabajando juntos”<sup>3</sup>.

Eleanora Derenowsky, conocida como Maya Deren, es considerada precursora del cine de vanguardia norteamericano<sup>4</sup>, promotora de la producción fílmica *underground* en Estados Unidos<sup>5</sup>, e impulsora del “coreo-cinema”<sup>6</sup> o cine-coreografía<sup>7</sup>. José Gatti señala que Deren es: “una de las creadoras más notables de la vanguardia [...] que continúa influyendo el trabajo de numerosos cineastas. Dejó también una respetable producción poética, teórica y etnográfica.”<sup>8</sup>. Nació en 1917. Sobre su lugar de origen ella misma señala:

Nací en Rusia [...] El lugar de nacimiento no sería tan importante si no fuera por el hecho de que [...] contiene mucho de lo soy y de por qué lo soy [...] mis padres [...] trajeron con ellos un entorno en el que [...] el temperamento eslavo que llevaba conmigo, lejos de quedarse en el mero recuerdo, floreció [...] y el resto de mi entorno, anglosajón, no penetró actuando de contrapunto...<sup>9</sup>

Hoy la consideraríamos ucraniana, pues era originaria de Kiev. Su familia, de ascendencia judía, emigró a Polonia, luego a Francia y finalmente a Siracusa (U. S.

---

<sup>2</sup> François Albera, *La vanguardia en el cine*, Buenos Aires, Manantial, 2005, p. 21.

<sup>3</sup> P. Adams Sitney, “El cine de vanguardia”, en Gian Piero Brunetta (dir.) *Historia mundial del cine. Estados Unidos I*, t. II, Madrid: Akal, 2012, p. 1262.

<sup>4</sup> Renata Jackson, *The Modernist Poetics and Experimental Film Practice of Maya Deren (1917-1961)*, Lewiston, Mellen Press, 2002, p. 4.

<sup>5</sup> Wendy, “Maya Deren Experimental Films”, en *Eninburg Film Guild*, pp. 1-4. Disponible: <http://edinburghfilmguild.org.uk/2013-14/maya%20deren.pdf>. [Consultado: 12/04/2017].

<sup>6</sup> John Martin, en Veve A. Clark, Millicent Hodson y Carina Neiman, *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works*, vol. I, New York, Anthology Film Archives, 1984, 684 pp.

<sup>7</sup> André, Austvoll, *Choreocinema, Department of Dance Studies & Labanotation Institute School of Arts-University of Surrey*. Disponible: [http://microdance.org/research/Choreocinema\\_MA\\_dissertation.pdf](http://microdance.org/research/Choreocinema_MA_dissertation.pdf), 2004, p. 2-3. [Consultado: 10/04/2017].

<sup>8</sup> José Gatti, “Cinema: o uso criativo da realidade”, *Devires, Belo Horizonte*, nº 1, vol. 9, pp. 128-149. Disponible: <http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/215> p. 133. [Consultado: 18/04/2017].

<sup>9</sup> Maya Deren, *El universo dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, p. 20.

A.). Entre 1930 y 1933 estudió en la Escuela de las Naciones Unidas, en Ginebra<sup>10</sup>. Se graduó en Periodismo y Ciencias Políticas en la Universidad de Siracusa y haría una maestría cuya tesina se centraba en “La influencia de la escuela simbolista francesa en los poetas anglo-americanos”<sup>11</sup>. En Greenwich Village entraría en contacto con diversos artistas europeos -emigrantes- y norteamericanos. La traductora al castellano de sus escritos teóricos señala que en su interés por la danza desempeñaría un papel notable la coreógrafa y antropóloga Katherine Dunham, pues Deren fue su asistente. Carolina Martínez observa también que Deren no estudió cine en forma institucional, pues el documentalista checo Alexander Hammid fue su maestro y posteriormente su esposo<sup>12</sup>.

Las exploraciones cinematográficas de Deren se centran en el montaje, aunque experimenta también con las capacidades expresivas de los cambios de encuadre y angulaciones<sup>13</sup>. Además, Deren escribiría sobre el montaje creativo, sobre los efectos de continuidad y duración derivados del montaje, sobre los métodos de producción, tipo de tomas, encuadres y angulaciones, las relaciones entre figuras y encuadres de la cámara, en sus filmes y en los de otros realizadores. Recupera algunas de las aportaciones de Kulechov, Eisenstein y Vertov<sup>14</sup>; “contrariamente a lo que se había estado haciendo [...] en la época,] en defensa de un montaje invisible”<sup>15</sup> en Hollywood. Este interés por aspectos técnicos, desde una perspectiva creativa y expresiva, la aleja del surrealismo de Breton, que desdeñaba lo que denominaba “formalismo” cinematográfico para descalificar el trabajo de la cineasta Germaine Dulac, quien se había atrevido a hacer un filme basado en una obra surrealista, incluso antes que Dalí y Buñuel hicieran *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929). El trabajo de investigación que Deren realizaba, las características de sus filmes y sus escritos teóricos, también la separan del surrealismo<sup>16</sup>, pues como ha señalado Martínez: “Las lecturas que hizo sobre la teoría de la relatividad, además de servirle para desarrollar [...] principios espacio-temporales, le servirían para contextualizar sus obras [...] en un todo orgánico [...] Sus investigaciones la llevaron a explorar las cualidades dancísticas del instrumento cinematográfico”<sup>17</sup>. Otro punto contrario al surrealismo es su rechazo a las teorías psicoanalíticas: “... a pesar de que su padre era un reconocido psiquiatra, Deren [fue] contraria a los análisis y a las interpretaciones artísticas de tipo psicoanalítico, tan en boga en la época. De su gusto inicial por el simbolismo, fue

---

<sup>10</sup> Dorotea Fischer Hornung, “Transbodied/Transcultured: Moving Spirits in Katherine Dunham’s and Maya Deren’s Caribbean”, en *Annalisa Oboe y Anna Scacchi, Recharting the Black Atlantic*, New York, Routledge, 2008, p. 203.

<sup>11</sup> Sara Keller, “As Regarding Rhythm: Rhythm in Modern Poetry and Cinema”, *Intermediality*, nº 16, 2010, p. 142.

<sup>12</sup> Carolina Martínez, “Prólogo”, en *El universo dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, p. 11.

<sup>13</sup> Maya Deren, *El universo dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015.

<sup>14</sup> No sólo conocía el cine ruso, en sus escritos destacaría la importancia de la producción cinematográfica soviética. Maya Deren, *Ibid*, p. 135.

<sup>15</sup> Martínez, 2015, p. 9.

<sup>16</sup> Se burla del surrealismo. Maya Deren, *Ibid*, p. 93. Aboga por el uso creativo de la realidad, el uso del accidente controlado, la planificación de la obra con el propósito de expresar un significado. Maya Deren, *Ibid*, p. 216.

<sup>17</sup> Maya Deren, 2015, p. 11.

evolucionando hasta proponer formas [...] cercanas al haiku”<sup>18</sup>. No por contar con la colaboración de Duchamp en su primer filme, Deren se adscribió al surrealismo, ni al desdén por los aspectos técnicos, ni a la frecuente y relativa ausencia de *raccord* de los filmes surrealistas, la valoración del accidente y lo no planeado, la carencia de intención; por el contrario, Deren rechaza el trabajo improvisado que opone a la labor profesional, y crea continuidad entre planos que parecerían no tenerla, y:

sus obras [...] empezaron a ser cada vez más elaboradas técnicamente, manifestándose contra la tendencia a la improvisación que empezaba a emerger de la mano de cineastas como Jonas Mekas, y que se extendería con el nacimiento del cine directo [...] Reivindicaba el uso de una forma que conjugase el arte emoción y moralidad. Apelaba a un arte clásico, que se mantuviese válido con el paso del tiempo; para ello, invitaba a la creación de sistemas vivos orgánicos contruidos a partir de elementos descontextualizados y re combinados en una forma diferente, construyendo una realidad nueva con una lógica propia<sup>19</sup>.

Había entrado en contacto con la antropología cultural, y reconocería explícitamente sus narraciones cinematográficas como formas “rituales”. Deren analiza el uso de la forma ritual y los símbolos en el arte y destaca su funcionamiento sociocultural y no psicoanalítico<sup>20</sup>. El arte debe comprender para ella los hechos importantes de la cultura, y en el mejor de los casos propagarlos imaginativamente. Concibe la obra como complejo anagramático en el que cada componente es parte de un todo<sup>21</sup>, para ella la integración de elementos dispersos e incluso aparentemente incongruentes es fundamental para expresar y descifrar el significado. Sus re combinaciones de materiales debían dirigirse a generar: “una forma diferente, construyendo una realidad nueva con una lógica propia. Esta forma [...] era la que ella denominaba ritual”<sup>22</sup>, y en ella se privilegiaba el contenido, sobre los elementos estéticos, que no se desdeñaban. Abogaba, además, por un contenido ético. Aspectos en los que también se separaba del surrealismo que no se interesaba por el contenido, la estética, ni la ética. El principal punto de contacto entre los surrealistas y Deren es la imaginación onírica, pero recuperada de manera distinta, en el surrealismo como expresión del inconsciente, del automatismo, y sin propósitos semánticos; en el caso de Deren utilizada de manera consciente, mediante una técnica puesta al servicio de la imaginación y la expresión creativa, con un contenido metafórico-poético, y así lo expuso en sus escritos<sup>23</sup>. Aspectos que han sido observados ya por otros estudiosos<sup>24</sup>. Su postura ante la recepción de sus obras no buscaba invalidar el análisis que de ellas pudiera hacerse, buscaba diferenciar entre experiencia emocional y análisis de aquello que causaba dicha experiencia<sup>25</sup>, y se ocupó de diferenciar los distintos tipos de

---

<sup>18</sup> *Ibidem.*

<sup>19</sup> Maya Deren, 2015, pp. 11-12.

<sup>20</sup> Maya Deren, 2015, p. 100.

<sup>21</sup> Maya Deren, 2015, p. 87.

<sup>22</sup> Maya Deren, 2015, p. 12.

<sup>23</sup> Maya Deren, 2015,, p. 79-85, 179-196, 197-217 y 218-236.

<sup>24</sup> David E. James, *The most typical avant-garde. History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2005, p. 175.

<sup>25</sup> Maya Deren, 2015, p. 69. La realizadora reflexiona sobre el análisis y la producción cinematográfica en diversos escritos: “El cine como forma de arte” (1946), “Haciendo películas

análisis posibles del cine, rechazando las interpretaciones simbólico-psicoanalíticas, afirmando: “si la aproximación psicoanalítica se traslada a una obra de arte [...], produce una interpretación distorsionada”<sup>26</sup>. También establecería distancia frente a las posturas que concebían la cinematografía desde el enfoque de un realismo objetivo.

Criticó a Hollywood y su forma de hacer cine, no sólo impulsó con su trabajo creativo un cine diferente, además:

Un [...] aspecto primordial que hay que reivindicar en la labor de Deren es que fue pionera a la hora de desarrollar nuevos canales de producción y distribución que servirían de base para toda una saga posterior de cineastas. Creó, junto con Joseph Campbell, Alexander Hammid, James Merrill y Parker Tyler, la *Creative Film Foundation*, una organización cuyo objetivo era apoyar el cine como forma de arte, también colaboró en la apertura de Cinema 16, sociedad de apoyo al cine independiente cuyos fundadores fueron Amos y Marcia Vogel, y a la que pertenecieron los nombres más influyentes del cine entre 1947 y 1963.<sup>27</sup>

Martínez deplora –con razón– las diferentes e incluso opuestas etiquetas con que la crítica ha buscado catalogar la obra de Deren: “surrealista”, “freudiana”, autora de “cine trance”, “cine lésbico”, esta última no menos falsificadora –pues Deren no era homosexual y el tema lésbico no se aborda en sus filmes–, y si así hubiera sido, considerando la forma de defender sus principios, no habría tenido problema en reconocerlo. El argumento de lo lésbico gira en torno a una escena de *At Land* (Deren, 1944), en la que la protagonista acaricia el cabello de dos chicas, que ella reconoció como sus otros “yo”, ya que en el filme se expresa que el sujeto es siempre un ser cambiante, en un entorno cambiante, lo que se manifiesta también en el hecho de que el personaje masculino, con el que la protagonista recorre un camino conversando, fuera interpretado por cuatro hombres distintos. Este tema del sujeto cambiante será abordado también en *Ritual en tiempo transfigurado* (*Ritual in Transfigured Time*, Deren, 1946), en el que pone en juego distintos “yo”, de edades diferentes y no sólo de rasgos fisonómicos distintos, y en el que se introduce el tema de la continuidad y la discontinuidad temporal, el mito y la iconografía de la hilandera del tiempo, la mujer que es una y tres diferentes a la vez, en ese caso una suerte de tres Grayas contemporáneas. Los otros “yo” aparecen también en *Redes del atardecer* (*Mesher of the Afternoon*, Deren, 1943) aunque en ese cortometraje tienen una función y un significado más cercano al *Doppelgänger* de los autores románticos, que está en relación con lo mórbido, el desdoblamiento onírico, rasgos muy distintos a los que cumplen los “dobles” en *At Land*.

Maya Deren fue militante de izquierda (perteneció a la liga de jóvenes trotskistas norteamericanos) y desde muy joven manifestó su postura política, vital y estética:

---

con una nueva dimensión” (1946), “Un anagrama de ideas sobre arte, forma y cine” (1946), “Planificando de forma visual” (1947), “Nuevas direcciones en el arte del cine” (1951). Si bien, al responder una pregunta sobre su filme *Meditatio on Violence* (1948) rechaza que se identifiquen en él símbolos y a partir de ello se hagan interpretaciones, en el desarrollo del texto y del conjunto de sus escritos, se hace evidente que se refiere a símbolos entendidos desde la perspectiva del psicoanálisis.

<sup>26</sup> Maya Deren, 2015, p. 72.

<sup>27</sup> Martínez, 2015, p. 13.

Mi vida tiene que tener significado, al menos para mí. Debe tener, sino una meta final, una dirección. Por eso soy considerada radical. Aunque la filosofía marxista es generalmente entendida simplemente como un pensamiento económico, en mi vida, esa filosofía de ser radical, es parte inextricable [...], al final, se absuelve a sí misma en favor de los individuos [...] Me casé con un hombre que amo profundamente [...] Con todo lo importante que hay que hacer en el mundo, me irrito con aquellos [...] capaces de ignorar los fallos de la organización social y que [...] se pusieron a sí mismos como centro del universo [...] Estas emociones y convicciones son las que determinan la esencia de mi escritura.<sup>28</sup>

Impartió abundantes conferencias en distintas universidades para reivindicar el cine como expresión artística, abordando aspectos centrales de la producción de significado a través del montaje, muchas de ellas ejemplificadas con sus propios filmes.

El primer trabajo cinematográfico que Deren realiza es *Witch's Cradle* (1943), le sigue *Mesher of the Afternoon* (Deren & Hammid, 1943), que obtuvo el premio al Mejor Cortometraje Experimental en el Festival de Cannes (1946) y le significó ser la primera cineasta en obtener la Beca Guggenheim. Siguió: *At Land* (1944), también dirigida y protagonizada por ella, que contó con la participación de varios artistas, entre ellos, el compositor John Cage, el poeta Parker Tyler, el poeta Philip Lamantia, Alexander Hammid y el antropólogo y semiótico Gregory Bateson (quienes interpretan a dos de los hombres que caminan con la protagonista, al jugador de ajedrez, y al hombre en la “cabaña”). Siguió: *A Study in Choreography for the Camera* (1945), *Ritual in Transfigured Time* (1946), *The Private Life of a Cat* (Deren & Hammid, 1947), *Meditatio on Violence* (1948), *Medusa* (Jean Erdman & Maya Deren, 1949) el trabajo que reúne su cine-documentación sobre la danza en Haití, *Metraje Haitiano* (1947-1954), *Ensemble for Somnabulists* (1951), *The Very Eye of Night* (1958), *Haiku Footage* (1959-1960, sin editar) y *Season of Strangers* (que tampoco concluyó). Deren moriría a los 44 años.

## 2. Marco teórico-metodológico

En este trabajo ofrecemos un estudio iconográfico de su cortometraje silente *At Land*, filmado en 16 mm, en blanco y negro -cuando la directora tenía 27 años-, realizado en el poblado de Amagansett, Long Island y la ciudad de New York (en siete locaciones distintas), filme que tiene una duración de 15 minutos. Deren dirigió, escribió y protagonizó la obra, en la que se señala que la fotografía se realizó con la ayuda de Hella Heyman y Alexander Hammid. No nos centramos en el análisis de aspectos técnicos, porque ella misma dejó abundante material sobre estos puntos, aunque haremos referencia a algunos elementos, para destacar recursos con los que logra determinados efectos narrativos y expresivos. No se refirió al significado de sus filmes, aunque destacó preocupaciones conceptuales aisladas que se hacían presentes en algunos de ellos.

Las propuestas teórico-metodológicas realizadas en el ámbito de los estudios iconológicos no suelen ser aplicadas a la cinematografía. Jacques Aumont y Michel

---

<sup>28</sup> Maya Deren, 2015, p. 22-23.

Marie no consideran siquiera este tipo de estudios en su obra crítica sobre las diversas propuestas de análisis aplicadas a la obra cinematográfica<sup>29</sup>, pese a que no existe ninguna imposibilidad de aplicación de estos estudios, y a las enormes aportaciones que los mismos han realizado en diversos ámbitos de la cultura y el arte. Por ello, parte de nuestros objetivos es ejemplificar la viabilidad de su aplicación al análisis cinematográfico. Además, dado que la cineasta demostró un claro interés en la antropología cultural<sup>30</sup>, este tipo de estudio es pertinente y acorde con su formación cultural, nos permite identificar las tradiciones iconográficas que se recuperan en el filme, así como los contextos culturales y las ideologías con las que tales elementos se relacionan, orientando y determinando los contenidos semánticos de la obra fílmica.

No vamos a explicar una metodología ampliamente conocida, sólo aclararemos que, sin desdeñar las aportaciones desarrolladas en el ámbito cinematográfico, incorporamos diversas herramientas propias de los estudios iconológicos y que, aunque hemos respetado las tres etapas señaladas por E. Panofsky<sup>31</sup>, en algunos momentos, pasamos aquí de la primera a otras, con el propósito de redundar lo menos posible y no limitarnos a la descripción que exigiría la primera etapa del estudio. Aunque el estudio podría aplicarse sólo a algunas escenas, hemos considerado la totalidad. Referimos al lector a la copia digital del filme que puede consultar para seguir este estudio<sup>32</sup>, así como a la edición en físico del cortometraje.<sup>33</sup>

## 2. 1 Estudio

Las primeras imágenes muestran olas rompiendo en el océano, en tomas cerradas. Sabemos que los pintores románticos habían hecho de las marinas uno de sus temas predilectos y algunos se hicieron célebres por dedicarse primordialmente a este tipo pictórico, es el caso de los atardeceres marinos de William Turner, y cabe destacar el trabajo del pintor ruso Ivan Konstantinovich Aivazovsky, considerado el más grande artista de marinas, por sus notables estudios y representaciones de olas y mareas<sup>34</sup>. Varios de sus trabajos muestran sólo el cielo y el oleaje, en encuadres muy similares a los que ofrece Deren, por lo que podemos afirmar que la cineasta recupera una iconografía marina importante en la tradición pictórica rusa.

En la secuencia siguiente se ven las olas llegar a la playa y bañar a una joven<sup>35</sup>,

<sup>29</sup> Jacques Aumont y Michel Marie, *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990, 311 pp.

<sup>30</sup> Maya Deren, *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, New York, Macpherson & Company, 1970, 366 pp.; John FOX, "The Other Side of the Gaze: Ethnographic Allegory in the Early Films of Maya Deren", *Re-bus*, n° 1, 2008, 13 pp. Disponible: [https://www.essex.ac.uk/arthistory/research/pdfs/rebus\\_issue\\_1/Fox.pdf](https://www.essex.ac.uk/arthistory/research/pdfs/rebus_issue_1/Fox.pdf). [Consultado: 16/03/2017]

<sup>31</sup> Erwin Panofsky, *Studies In Iconology: Humanistic Themes In The Art Of The Renaissance*, New York, Harper & Row, 1972, 262 pp.; Erwin PANOFSKY, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979, 216 pp.

<sup>32</sup> Maya Deren, *At Land*, 1944. Localizado: <https://vimeo.com/113082270>

<sup>33</sup> Maya Deren, *Experimental Films*, Mystic Fire Video, New York, 2007.

<sup>34</sup> Gustave Le Gray fue uno de los primeros fotógrafos de marinas, también cultivadas por Henry Peach Robinson, Robert Demachy, Hans Watzek, etc., sin embargo, la fotografía se vería limitada técnicamente por mucho tiempo para lograr imágenes marinas como las que ofrecería este pintor ruso.

<sup>35</sup> Aunque la influencia de estas tomas en algunas producciones audiovisuales han sido observadas (*Cherist*, videomusical de Herb Ritts, 1989), no se ha estudiado su influencia en una considerable

luego veremos a la joven tendida en la arena y el mar retroceder. La cineasta hace uso de la cámara en reversa produciendo el efecto del alejamiento de la marea en retroceso. El suceder y el tiempo reversible sólo afecta aquí a las olas y no al personaje que sigue su propia línea temporal. Además, en la imagen de la joven recostada en la arena frente al mar (Fig 1) se puede identificar el tópico del “Nacimiento de Venus”, pues la imagen evoca el óleo sobre lienzo de Alexandre Cabanel, *El nacimiento de Venus* (1863, Fig 2).

P. Adams Sitney ya había observado la relación entre esta imagen y las representaciones de Venus: “En *At Land* (1944) [...] Deren remodela el tema de la autodefinition sexual, retratándose como una figura nacida del mar, como Venus, que pasa, alienada y a veces virtualmente invisible [...]”. Adams Sitney también había identificado la recuperación de otros personajes de la tradición mitológica greco-latina en otros filmes de Deren,<sup>36</sup> como Narciso en *Meshes of the Afternoon* (1943).

La iconografía de Venus, desde la antigüedad greco-latina, ofrece una notable diversidad de modalidades, que incluyen la representación del personaje recostado, de pie, sentado, inclinado, agachado, etc., en compañía o en solitario. Las antiguas terracotas, bronce, mármoles, mosaicos, relieves, pinturas en cerámicas, frescos y la numismática, dan cuenta de esa diversidad. Debe señalarse también que las representaciones ofrecen modalidades de figuras vestidas (con peplo o con túnica), semidesnudas, de atuendo de paños mojados, pero también desnudos. El tema específico del “Nacimiento de Venus”, o la “Venus Anadiomena”, tiene como principal fuente documental la *Teogonía* de Hesíodo<sup>37</sup>.

En el libro XXXV de la *Naturalis Historiae* de Plinio se hace referencia a que Apeles pintó una “Venus Anadiomena”, sin ofrecer detalles de la iconografía, aunque se señala que era una Venus que salía del mar y fue dedicada al emperador Augusto<sup>38</sup>. Hay dos frescos romanos del siglo primero, recuperados en el siglo XX, que representan el tema, se trata del fresco originario del área del Vesubio, expuesto en el Gabinete Secreto del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, y el fresco denominado la “Venus Anadiomena” de la *Casa de Venus* de Pompeya<sup>39</sup>. En ambos casos nos encontramos ante representaciones de Venus en una concha, elemento iconográfico localizado en figuras arcaicas de Afrodita en terracota, pero que ofrece en estos dos casos pictóricos la modalidad de una Venus recostada y en un paisaje marino, modalidad que no veremos en el arte sino siglos después, relacionada con el tema del nacimiento de Venus (en obras de: François Boucher, Jean Honoré Fragonard, Pierre Charles Trémolières, Jean-Baptiste Marie Pierre, Noel-Nicolas Coypel, Pierre-Jacques Cazes, Giuseppe Adolph Bezzuoli, Hirémy-Hirschl, etc.), pues durante el Renacimiento, la “Venus Anadiomena” se representa más

---

cantidad de filmes en los que es visible (*Et Dieu... créa la femme* de Roger Vadim, 1956; *From Here to Eternity* de Fred Zinnemann, 1953, etc.).C

<sup>36</sup> P. Adams Sitney, 2012, p. 1262.

<sup>37</sup> Hesíodo, *Obras y fragmentos. Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Fragmento-Certamen*, Madrid, Gredos, 1990, pp. 77-79. Trad. Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez.

<sup>38</sup> Cayo Plinio Segundo, “Capítulo X”, “Libro XXXV” en *Historia Natural*, t. II, Madrid, Juan González, 1629, p. 643-644. Localizado: [https://books.google.com.ar/books?id=GeeSJwRF2lcC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=snippet&q=Venus&f=false](https://books.google.com.ar/books?id=GeeSJwRF2lcC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=snippet&q=Venus&f=false) [Consultado: 07/02/2017]

<sup>39</sup> Excavada en 1960.



frecuentemente de pie<sup>40</sup>, aunque las representaciones de Venus recostada figure relacionada con otros asuntos (Venus dormida, o Venus en compañía), desde el Renacimiento. La obra de Cabanel guarda relación con las representaciones de Venus dormida que habían ofrecido Luca Giordano, Tiziano, Poussin y Valentin Lefèvre, entre otros artistas, y que serían modelos de abundantes desnudos femeninos. La concha sobre la descansaba en diversas representaciones, o que contenía a la diosa, no figura en representaciones del Barroco en las que el personaje flota sobre la espuma o se encuentra ya en la playa.

Un año antes de la obra de Cabanel, Paul Baudry había pintado *La ola y la perla: "Fábula persa"* (1862), lienzo en el que el artista representa a una joven desnuda en la playa, junto al mar, como personificación de una perla, renovando el tópico del nacimiento de Venus y vinculándolo a la tradición orientalista de la época.



Fig 1 Maya Deren, fotograma de *At Land*, 1944



Fig 2 Alexandre Cabanel, *El nacimiento de Venus*, óleo sobre tela, 1863. Fotografía © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay). Hervé Lewandowski

Otros artistas desarrollarían el mismo tópico: William-Adolphe Bouguereau, en *La ola* (1896), y el pintor checo Frantisek Kupka, *La ola* (1902), por ejemplo. Ambos ofrecían, por el título de sus obras, una identificación entre las figuras femeninas y la ola, al mismo tiempo que recuperaban el asunto que la difusión de los grabados japoneses habían puesto otra vez de moda en Europa: las olas. Para las primeras décadas del siglo XX, la fotografía, incluso *amateur*, había establecido la práctica generalizada de la representación de una joven a la orilla del mar. En la mayoría de estas obras, la joven figuraba vestida, casi nunca mojada por el mar, y no personificaba la ola, ni posaba totalmente recostada sobre la arena, sino con la cabeza levantada, para que fuera claramente visible su rostro. Estas sencillas comparaciones nos permiten observar que Deren ha optado por una representación más próxima a la tópica pictórica y al pictorialismo fotográfico de dominante modernista-simbolista propio de algunos artistas como Anne Brigman. De hecho, si comparamos una de las fotografías de Brigman, *Daw* (1912), que formaría luego parte de su libro, *Wild Flute*

<sup>40</sup> El modelo de Sandro Botticelli fue la *Venus Capitolina*, *Venus Púdica* que sigue el de la *Venus de Cnido*, modelo en el que se incluye la *Venus de Médici*. Para la *Venus Anadiomena* de Tiziano el modelo fue también escultórico, el localizado en figuras de terracota y esculturas de mármol, tanto griegas como romanas.

*Songs*<sup>41</sup>, con el fotograma correspondiente del cortometraje, podremos notar que hay puntos de contacto entre las dos imágenes, aunque el paisaje es distinto y en el filme la joven está vestida, pero en ambos casos las mujeres estiran uno de sus brazos y detrás de sus figuras recostadas, colocadas en los primeros planos, se observan distintos planos de profundidad, producidos en un caso por el perfil de los montes y en el otro por el de las olas. De hecho, pese a que el simbolismo modernista es notable en la obra de Brigman, y no tiene el mismo lugar en las imágenes del filme, la importancia otorgada a los elementos de la naturaleza y el tipo de relación que estos mantienen con lo femenino es análoga y recurrente en las diversas fotografías de Brigman y en las imágenes del filme, lo cual se hace más visible cuando la protagonista del cortometraje se incorpora, y mediante el montaje se produce el efecto de que el paisaje en que ella se encontraba ha cambiado de pronto, pues ahora se le muestra sobre la arena, junto a un rugoso tronco de árbol que no figuraba cerca en las tomas previas, y al que parece integrarse cuando sube por él, como si entrara entre sus ramas, que corresponden realmente a otro árbol. El tipo de encuadres utilizados en el filme y en las fotografías de Brigman es distinto, Brigman emplea planos completos o panorámicos predominantemente, idealiza marcadamente el paisaje y las figuras femeninas; en el filme los planos involucran un notable acercamiento, se trata de planos detalle y semiprimeros planos, la idealización no es tan marcada, aunque se percibe una búsqueda esteticista, pero en el cortometraje se observa también una reinterpretación de una iconografía modernista-simbolista que remitifica el ser femenino y enfatiza su relación con la naturaleza.

Mediante la puesta en práctica del montaje experimental propuesto en el laboratorio cinematográfico de Kulechov<sup>42</sup>, el ascenso de la protagonista por las ramas del árbol, mostrado en planos detalle, conduce a ésta ante el borde de una mesa ubicada en un espacio interior. Se trata de una habitación iluminada por candiles, en la que una multitud de personajes, sentados a lo largo de una gran mesa rectangular, conversan y fuman. Al final de la mesa, frente a la protagonista, se encuentra un personaje ante un tablero de ajedrez. Ella observa con la curiosidad de una niña y comienza a arrastrarse sobre la mesa hacia el tablero, sin que nadie reaccione ante ello, como si se tratara de una presencia invisible. Su prolongado desplazamiento sobre la mesa, codo a codo (pecho a tierra), se mezcla, mediante el montaje de intercalado, con el desplazamiento de la misma protagonista entre ramas y hojas, produciendo el efecto de una visión interior o de una simultaneidad de espacios y tiempos distintos<sup>43</sup>. Al quedar próxima al tablero, el jugador se levanta alejándose, y se muestra ahora a la joven observando atenta el tablero en el que, mediante animación cuadro por cuadro, las piezas de ajedrez se mueven de manera “autónoma”.

El juego de ajedrez, aunque representado ya en manuscritos iluminados medievales, frescos y grabados, incluso con un significado simbólico (cuando en él

---

<sup>41</sup> Anne Brigman, *Wild Flute Songs*, Yale, Yale University Library-Beinecke Rare Book and Manuscript Library, 1946, p. 34.

<sup>42</sup> Marinello Silvestra, *El cine y el fin del arte: teoría y práctica cinematográfica en Lev Kuleshov*, Madrid, Cátedra, 1992, 199 pp.

<sup>43</sup> El intercalado de las escenas en que ella avanza entre las ramas y hojas contribuye a connotar su desplazamiento por ciertos sentidos: no es un avance libre, está sujeto a las delimitantes y características del terreno (la vegetación propia de las locaciones próximas a Long Island, New York, en que se filmaron las escenas, de acuerdo con lo que Deren señaló), es un avance pausado, más difícil que un avance franco, aunque en continuo progreso.

participaban un caballero y el diablo o la muerte) y en diversas obras pictóricas (Lucas van Leyden, *The Chess Players*, 1508; Sofonisba Anguissola, *Las jugadoras de ajedrez*, 1555; Honoré Daumier, *Los jugadores de ajedrez*, 1863; Lucy Madox Brown, *Ferdinand And Miranda Playing Chess*, 1871, etc.), había pasado a la representación cinematográfica en numerosas ocasiones<sup>44</sup>, aparecía también en filmes producidos fuera de la industria de Hollywood, como el cortometraje dadaísta de René Clair, *Entreacto (Entr'acte)*, 1924) en el que Duchamp y Man Ray juegan ajedrez en una azotea, en el intercalado de imágenes heterogéneas de las primeras secuencias del corto. Era asunto central del filme de Vselvolod Pudovkin, *La fiebre del ajedrez (Шахматная горячка)*, 1925), desde una perspectiva paródico-humorística, derivada del contexto en su país<sup>45</sup>, corto en el que diferentes oponentes se iban transformando en otro, con cada cambio de plano contra plano, se empleaba la cámara en reversa, la dama que esperaba a su prometido parecía desdoblarse en dos gemelas, con diferentes atuendos, una de las cuales le advertía a la otra sobre el peligro que para la vida conyugal representaba el ajedrez, y se mostraban a diversos personajes jugando, entre ellos a un farmacéutico, quien distraído por el juego se equivoca y en lugar de la “receta”, entrega a la joven comprometida una pieza de ajedrez (un rey blanco), que luego Capablanca arroja, mostrándose la pieza en un plano detalle sobre la nieve. El ajedrez también figuraba, en *Octubre* (1928) de Sergei Eisenstein -como metáfora de la estrategia revolucionaria-, y junto a otros juegos de mesa, aparece también en el filme de Ziga Vertov, *El hombre de la cámara (Человек с киноаппаратом)*, 1929), en el que se hacía uso de animación cuadro por cuadro, cámara en reversa, cámara detenida, cámara acelerada, doble exposición, un montaje creativo y metafórico, así como una marcada exploración en diversos tipos de encuadres y angulaciones, alturas de la cámara, división de la pantalla y otros trucos cinematográficos.

En el filme de Deren, la piezas se mueven de acuerdo con las reglas del juego, luego, un peón blanco es empujado por el rey negro cayendo del tablero, pero, mediante el montaje, lo vemos caer en el hueco de una roca a la orilla de un río, en un espacio exterior, en donde la protagonista busca la pieza que flota (aunque la pieza que flota es una reina blanca<sup>46</sup>), llevada por la corriente, descendiendo en pequeñas caídas de agua entre rocas, avanzando rápidamente. La joven la sigue, sin alcanzarla, luego vuelve, subiendo por un camino rocoso. Nuevamente mediante el montaje se metamorfosea el escenario y ella sale de entre arbustos y camina por un sendero en el campo, primero en solitario y luego junto a un alocutor masculino, que en cada cambio de plano (plano contra plano), cambia de aspecto, aunque parece continuar la misma acción de conversar con la protagonista. Estos cambios permiten varias lecturas, pues lo mismo puede interpretarse que el personaje masculino se transfigura en otro, como un ser que no siempre es el mismo; o puede pensarse que se trata de diversos hechos sucesivos y casi idénticos, condensados en uno. Es decir, nos refieren a la representación de un “yo” metamórfico, o a la representación de una simultaneidad temporal, caracterizada por la confluencia de momentos diferentes en

<sup>44</sup> Ulrich Hofmarksrichter registra, de 1903 a 1938, 145 filmes (de los que ofrece título, director, año, protagonistas y fotogramas), la gran mayoría norteamericanos, en los que figuran escenas de jugadores de ajedrez. Consultar: Ulrich Hofmarksrichter *et al.*, *Chess in the Cinema*, 2016. Disponible: <http://www.chess-in-the-cinema.de/kino0039.php> [Consultado: 16/06/2017]

<sup>45</sup> El auge del ajedrez por los campeonatos internacionales.

<sup>46</sup> Según las reglas del juego, cuando un peón alcanza el otro extremo del tablero se promociona por la pieza que su jugador elija, incluso una reina (lo que se conoce como “coronar una dama”).

un mismo lapso. El joven se adelanta y la protagonista se esfuerza por mantener la velocidad del paso del muchacho, él se separa de ella para entrar a una pequeña cabaña de aspecto dañado, a la que entra por la puerta del frente, cerrándola tras de sí. Ella entrará también, por un hueco en la esquina de la fachada deteriorada. Deren vuelve hacer uso del montaje creativo y la protagonista ingresa a un espacio distinto al que esperaríamos por lo previamente mostrado, pues se trata de una casa en la que los muebles, cubiertos por mantas blancas, indican que se encuentra desocupada por una ausencia temporal de sus habitantes. Se mostrará el interior de la edificación, mientras ella avanza por las habitaciones, hasta donde, acostado y cubierto por otra manta blanca, se encuentra un hombre, quien la observa inmóvil, mientras ella lo ve de pie. La manta y la posición del personaje masculino no sólo lo asemejan a uno de los muebles, también producen la impresión de que el hombre está muerto, aunque queda claro que no es así (en la toma de su rostro). La iconografía nos remite a una variante derivada del *Memento Mori*: la representación de un personaje en su lecho de muerte, que podemos localizar en diversas obras pictóricas: Franz von Matsch, *Emperor Franz Joseph on his deathbed*, 1916; Franz von Lenbach, *Prince Otto von Bismarck on his Death Bed*, 1898; Konstantin Makovsky, *Portrait of Alexander II on his deathbed*, 1881, Émile Horace Vernet, *Napoleon on his deathbed*, c. 1825, etc. La toma de los dos personajes, guarda cierta relación con la obra de Ford Madox Brown, *Cordelia and the King Lear*, c. 1849-54, recuperando elementos iconográficos de diversas obras como la de Alexandre-Evariste Fragonard, *Mazarino en su lecho de muerte*, s. f.; Vyacheslav Schwarz; *Iván el Terrible en el lecho de muerte de su hijo*, 1861, etc.

Correlacionada con la secuencia previa, esta secuencia permite también varias interpretaciones. Se puede pensar que el hombre es otra de las transfiguraciones del personaje masculino que conversaba caminando con la protagonista y que entró a la casa, se puede interpretar que se trata de otro personaje, que puede o no tener relación con la joven. Se trata de un hombre que podría considerarse como una figura paterna, por su edad, aunque es una figura pasiva, quizás enferma, pues, como señalamos, en esta secuencia encontramos la reconstrucción de otro tópico visual, el del enfermo o el cadáver en cama, contemplado por otra persona (tema frecuente en la pintura, la fotografía y el cine). Este personaje, como los hombres con los que ella ha caminado antes, tiene conciencia de la presencia de la protagonista, aunque no habla con ella y sólo se muestra expectante.

En la toma siguiente veremos que la protagonista sostiene un gato que no había figurado en imágenes previas, ella deja bajar al gato de sus brazos y abandona la habitación, aparentemente seguida por la mirada del hombre. La veremos desplazarse en el interior de la finca que se presenta como un laberinto de puertas, que ella va abriendo, y luego la vemos salir. Se nos mostrará entonces a la joven en lo alto de una roca de la que desciende, por momentos lanzándose y en otros cayendo lentamente, sin embargo, nuevamente mediante el montaje creativo, que también se ha utilizado en las escenas previas (en el plano contra plano repetido del rostro del hombre y la protagonista, pues, por la iluminación de los rostros es visible que los personajes se encuentran en lugares diferentes, y no ambos en la misma habitación; y en su descenso de la roca, para el que se emplean planos inclinados que enfatizan la inestabilidad y se hace uso de la cámara lenta), veremos que cuando ella ya ha descendido, la roca se ha transformado, en una especie de torre de vigas. Se muestra a la protagonista alejarse entre dunas de arena, que resultan análogas a las olas mostradas en las primeras imágenes.

Debemos recordar que tanto las dunas, como las olas, han servido para representar formas del laberinto en diversas tradiciones culturales, pues un laberinto es cualquier lugar cuya morfología permite confundirse en él, perder la ubicación y orientación<sup>47</sup>. De aquí que en diversas culturas el laberinto sea simbolizado como lugar de la muerte<sup>48</sup>, pero también como lugar de prueba que conduce al conocimiento del sí mismo. El laberinto, además, constituye un elemento que es afectado por múltiples mutaciones de significado y de representación. Paolo Santarcangeli señala: “el laberinto sería una estructura arquetípica que refleja nuestra forma de pensar el mundo, nuestro modo humano de adaptarnos a la forma de éste, o bien de imponerle una nueva forma en el caso que no la tuviera”<sup>49</sup>. Marcel Brion observará que la superación del laberinto: “marca la victoria [...] de la inteligencia sobre el instinto, el saber sobre la violencia ciega”<sup>50</sup>. A diferencia del laberinto edificado, el laberinto natural no ha sido creado por el hombre, y podemos observar que la protagonista se desplaza en ese laberinto natural con rapidez y dando saltos espacio-temporales - desaparece en una duna y aparece en otra más alejada-, “saltos” a los que la propia directora se refirió<sup>51</sup>.

Mediante un picado de gran altura veremos a la protagonista empequeñecida recogiendo rocas en la playa, la toma cambia (a un plano con la cámara baja), mientras ella continua en la misma actividad, hasta que algo llama su atención y deja caer las rocas que había estado colectando afanosamente<sup>52</sup>. La dirección de su mirada indica un desplazamiento que no se muestra en el filme, pues de repente vemos a la protagonista de pie y de espaldas al espectador, delante de dos mujeres sentadas, una

<sup>47</sup> Pérez Cerrió señala que el desierto puede concebirse como un laberinto, destaca la relación entre las arenas y el tiempo, su medición, cita a Bachelard, quien observa las relaciones entre el desierto y las olas y añade: “La habitabilidad del desierto finge laberintos y espejismos”. Ramón Pérez Cerrió, *El abismo. Metáforas de aproximación*, Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013, p. 23. Cosme Ibáñez, en su tesis doctoral, hace referencia a las relaciones entre el desierto y el laberinto, a la concepción del desierto como espacio en que se produce el medio para unir distintos puntos espacio-temporales. Cosme Ibáñez Noguerón, *Aproximación al laberinto*, Granada, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, 2010, p. 235. Julio Amador destaca las relaciones entre laberintos y desiertos en Arizona y Nuevo México, entre las culturas nativas. Julio Amador, “Figuras y narrativas míticas del símbolo”, en *Cuicuilco*, nº 46, 2009, p. 221-252. Infinidad de autores han hecho referencia a las identificaciones entre desierto y laberinto y a la fisonomía del desierto como “fondo marino” u “oceano de arenas”. Sus relaciones con las matemáticas, el infinito, y el ajedrez, puede localizarse en obras como la de Carlo Frabetti, *Malditas matemáticas. Alicia en el País de los Números*, Madrid, Alfaguara, 2002, y puede también conducirnos a la influencia de la obra de Edward Kasner y James Newman, *Mathematics and the Imagination*, London, G. Bell and Sons, 1949, en el escritor argentino Jorge Luis Borges.

<sup>48</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992, p. 266.

<sup>49</sup> Paolo Santarcangeli, *El libro de los laberintos*, Madrid, Siruela, 1977, p. 13.

<sup>50</sup> Marcel Brion, *Leonardo da Vinci: la encarnación del genio*, Barcelona, Ediciones B, 2002, p. 202.

<sup>51</sup> Señalados por la realizadora como saltos espacio-temporales. Deren, 2015, p. 83.

<sup>52</sup> La acción representa algo que no parece tener sentido. En el contexto del filme, sin embargo, se presenta como análoga a la acción de coleccionar piezas sin una estrategia. Este fenómeno de significación se produce del mismo modo que ocurre con signo polisémico en el contexto de una frase o párrafo en que se ve afectado por una precisión semántica o por una connotación específica. La propia Deren señalaría que el significado un elemento derivaba del contexto. Maya Deren, 2015, p. 87.

rubia y otra de cabello negro, que juegan ajedrez y conversan frente al mar<sup>53</sup>. Significativamente la joven rubia mueve las piezas blancas, y la de cabello negro, las negras. Ambas permanecen ajenas a su observadora. Repentinamente, el personaje de la chica rubia será mostrada sentada al lado de la de cabello negro, y no frente a ella, pues se ha utilizado de nuevo una elipsis del desplazamiento (Deren se refirió expresamente a la función que estas elipsis tienen en *At Land*, como una forma de representar la relación espacio-tiempo percibido por la conciencia<sup>54</sup>). Mientras la protagonista está de pie, detrás de las jugadoras, acaricia sus nuca, y las tres mujeres ríen y hacen gestos similares<sup>55</sup> (Fig 3).



Fig 3 Maya Deren, fotograma de *At Land*, 1944



Fig 4 Antonio Canova, *Las Gracias*, escultura en mármol, c. 1816, Museo Hermitage. Fotografía © Hermitage

Tres jóvenes figuras femeninas constituían representaciones características de las Gracias, tema recurrente en el arte a lo largo del tiempo (Fig 4), pero aquí, esas tres jóvenes comparten una misma preferencia por el juego de estrategia identificado con lo intelectual<sup>56</sup>, y no sólo representan una nueva versión de las Gracias. Las jugadoras siguen jugando (sin ver el tablero) mientras la protagonista acaricia divertida sus nuca y cabellos, pero luego las tres empiezan a hacer los mismos gestos en sincronía, como un sujeto colectivo<sup>57</sup>, hasta que la protagonista toma repentinamente la reina

<sup>53</sup> La influencia de esta toma en el filme de Igmarr Bergman (*Det sjunde inseglet*, 1957), no ha sido estudiada, pues aunque las representaciones de la muerte jugando ajedrez se pueden localizar en el arte románico y manuscritos iluminados, no se le había representado jugando ajedrez frente al mar, en una playa.

<sup>54</sup> Maya Deren, 2015, p. 83.

<sup>55</sup> Rien, por lo que se vuelve importante destacar que Venus recibe el epíteto de “La que ama la risa” en el “Himno homérico V”, en repetidas ocasiones.

<sup>56</sup> Elvira Barva observa que a partir del Renacimiento se desarrollarían interpretaciones diferenciadas de Afrodita Urania, la diosa nacida del mar, cuyo amor se dirigirá a la inteligencia, opuesta a la Afrodita Pandemo, hija de Dione y añade: “Las Gracias [...] pueden aparecer como compañeras y ayudantes de Afrodita [...] e incluso con atributos suyos [...] también pueden personificar la belleza de lo natural.” Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid, Silex, 2008, p. 260.

<sup>57</sup> Cesare Ripa señaló que las Gracias se abrazan “porque de un beneficio sale otro, y los amigos deben concederse gracias unas tras otras” (citado por Elvira Barba, 2008, p. 260). Tanto Elvira Barba como otros estudiosos observan que las gracias constituyen un sujeto colectivo, una unidad estructural.

blanca y corre con ella. Se muestra entonces a las tres mujeres, haciendo el mismo gesto en simultáneo, produciendo el efecto de que la protagonista se ha desdoblado, pues mientras corre con la reina, también se encuentra junto a las dos jóvenes y voltea junto con ellas (a verse a sí misma). Los desdoblamientos de la protagonista se irán sucediendo en la narración visual de su carrera, ya que mientras se ve que sigue corriendo, la encontramos, en intercalado, en otros “yo”, que continúan realizando las mismas actividades que hacía previamente: recoger las rocas en la playa y estar trepada en lo alto de la roca. La vemos de espaldas recorrer el camino por el campo (antes la vimos de frente y acompañada), la encontraremos desplazándose en el interior de la casa de numerosas puertas, y observando frente al tablero del salón de candiles, pero también entre los concurrentes al salón, de pie con la reina en la mano, próxima al jugador que se levantó, y la volvemos a ver próxima al árbol leñoso de las primeras secuencias. Estas imágenes no solo introducen el tema de la multiplicación del “yo” de la protagonista, el concepto de la identidad simultánea, colectiva e individual, paralela, representan también una temporalidad alterada, reversible, múltiple, relativa, pero también ritualizada, no sólo por estar relacionada con un periplo, también porque involucran un recorrido que describe un ciclo que vuelve al lugar inicial, periplo que se continua y rompe con lo cíclico, por la carrera de la chica corriendo hacia la lejanía, distanciándose del lugar inicial del filme.

Un elemento iconográfico sumamente importante es la forma en que la protagonista corre con los dos brazos en alto, llevando la reina blanca (la pieza más poderosa del ajedrez y el color que hace el primer movimiento) en una mano, pues la posición de sus brazos es un signo cinésico<sup>58</sup>, un gesto somático cultural (Fig 5 y 6), que corresponde iconográficamente al que caracteriza las representaciones de las sacerdotisas y de la Diosa de las Serpientes de la cultura minoica (Fig 7 y 8). Diosa representada con un gato (sobre su cabeza, a su lado e incluso a sus pies), conocida como la diosa de “los brazos alzados”, la “Señora del Laberinto”<sup>59</sup>, encontrada en el Palacio de Minos en Creta, diosa de la fertilidad y la productividad, “gemela de sí misma”, cuyas sacerdotisas eran identificadas con ella, como “Señoras de los vientos”, habitantes del laberinto, que danzaban y se ocupaban de actividades que han sido interpretadas como actividades artístico-rituales, protectoras de la naturaleza y apaciguadoras de las fuerzas telúricas representadas por el toro, símbolo de lo funerario<sup>60</sup>. Esta diosa, que estuvo en Anatolia vinculada al culto de los antepasados, ofrece otros elementos relacionados con la iconografía de las imágenes del filme, pues Manuel Serrano -quien ha estudiado detalladamente la forma en que esos cultos del denominado Oriente Medio se extendieron a Europa-, observa que el “culto a la Diosa-Madre que sobrevivió en Chipre posteriormente” lo hizo a través de la “advocación” de Afrodita Pafia<sup>61</sup>. El investigador también observa que en sellos de oro de Cnosos la diosa del laberinto se encuentra ubicada en lo alto de una

---

<sup>58</sup> Marc Knapp, *Essentials of nonverbal communication*, New York, Holt, Rinehart, & Winston, 1980, 264 pp.

<sup>59</sup> Lourdes Cabrera Martínez, “El laberinto del Minotauro”, *Temas de Estética y Arte*, nº 25, 2011, p. 250.

<sup>60</sup> Manuel Serrano Espinosa, *Taurokathapsia y juegos de toro desde sus orígenes hasta la época imperial romana*, Madrid, Universidad Complutense, 2002, 539 pp.

<sup>61</sup> Serrano, 2002, p. 81. Pafos es considerado tradicionalmente uno de los lugares del nacimiento mítico de la diosa.

elevación<sup>62</sup>. La figura de la “Gran Diosa” no sólo corresponde a una etapa matriarcal, previa al dominio patriarcal<sup>63</sup>, constituye un elemento que permite observar la relación entre culturas (“Oriente Medio” y “Occidente”), y sus estrechos vínculos.



Fig 5 Maya Deren, fotograma de *At Land*, 1944



Fig 6 Maya Deren, fotograma de *At Land*, 1944



Fig 7 *La diosa de las serpientes*, marfil, c. 1600 a. C. Fotografía © Museo Real de Ontario. Difundida en 1931, en *Illustrated London News*, y en *The Palace of Minos* (1935) de Arthur Evans



Fig 8 *Diosas de las serpientes*, figuras de arcilla, c. 1200 a. C. Museo Arqueológico de Herackleion. Fotografía © Museo Arqueológico de Herackleion. Difundidas en *The Palace of Minos* (1935) de Arthur Evans

José B. Torres, como otros autores, señala que: “Afrodita presenta también rasgos propios de la Gran Madre mino-asiática [...] como por ejemplo su presentación como *pónia therón*, ‘señora de las fieras’, aspecto que también se atestigua en el Himno a Afrodita”<sup>64</sup>.

<sup>62</sup> Serrano, 2002, p. 89.

<sup>63</sup> Serrano, 2002, p. 345.

<sup>64</sup> Torres, 2005, p. 214.



### 3. Lectura iconológica

Es importante destacar que la interpretación de los elementos no deriva de uno sólo de ellos, considerado de manera aislada, sino de las correlaciones que tales elementos, presentes objetivamente en la obra, involucran dentro del sistema visual de la obra, permitiendo identificar la forma en que el sentido original de esos elementos se conserva o se resignifica, pues ambos fenómenos tienen lugar en el cortometraje.

Esta lectura de la obra es totalmente acorde a las formulaciones que la propia realizadora expresara al señalar que la realidad y el significado de un filme están contenidos en el propio filme, en las dinámicas de interrelación de cada parte que lo componen “aunque la naturaleza de esa realidad y su dinámica estén determinadas por las fuentes conceptuales de las que proceden”.<sup>65</sup>

En el corto se rompe con la concepción de la linealidad del tiempo para proponer una concepción de lo temporal mucho más compleja, y que pese a incluir la reversibilidad del suceder, su confluencia, paralelismo y simultaneidad, plantea una parábola del tiempo que rompe con lo cíclico y la estructura del tiempo mítico. La obra plantea el transcurrir temporal por un viaje metafórico, que inicia con un nacimiento, evocado por la figura de la diosa nacida del mar, para luego recorrer distintas etapas, con traslados específicos: en la primera parte el personaje femenino figura rodeado por el entorno de la naturaleza a la que se integra, en la segunda asume la actitud de una niña-mujer (que ha interiorizado la naturaleza) y es invisible para los demás, que se desplaza lentamente, como un peón, fascinada por un juego que no se gana con fuerza o destreza física, un juego con reglas, de combate estratégico, en el que los jugadores se representan como opuestos, pero también como pares (en igualdad) y en el que la pieza “femenina” goza de gran libertad de movimiento. La inclusión de este elemento, no sólo implica la recuperación de una tradición iconográfica que estuvo vinculada a una tradición cultural visual sincrética, pictórica y luego cinematográfica, se trata también de un juego marcadamente relacionado con la cultura rusa, por su popularidad en la región, y con el cine<sup>66</sup>, juego que admite lecturas simbólicas: las piezas representan dos ejércitos antagónicos, sin embargo, diversos autores, a lo largo del tiempo, le han atribuido al ajedrez una simbología compleja, entre ellos Jacobus de Cessolis, autor de *Liber de moribus hominum et officiis nobilium sive super ludum scaccorum (Libro de las costumbres humanas y de los oficios nobles a la mera de un juego de ajedrez)*<sup>67</sup>, William Jones, quien en 1763 escribió el poema sobre la dríade Caissa y el origen mitológico del ajedrez<sup>68</sup>; o Titus Burkhardt quien señala que el tablero corresponde al campo de acción, el juego representa la batalla divina, habla también del simbolismo cíclico del ajedrez y de su relación con la representación del espacio-tiempo, la voluntad y el destino<sup>69</sup>. André Danican Philidor señaló en su obra *L'Analyse des Echecs* (1749) que: “los peones son el alma del ajedrez”<sup>70</sup>, contra el desdén hacia las piezas que representan a los soldados de a pie o al pueblo llano, frase que fue interpretada incluso en forma socio-política.

<sup>65</sup> Maya Deren, 2015, p. 72.

<sup>66</sup> Entre 1910-1943, prácticamente cada año se incluyó una escena de jugadores de ajedrez en el cine (Hofmarksrichter, 2016), aspecto que no podría pasar inadvertido a alguien del medio.

<sup>67</sup> Jacobus de Cessolis, *El juego del ajedrez o dechado de Fortuna*, Madrid, Siruela, 1991, 125 pp.

<sup>68</sup> William Jones, *Studies of Chess*, vol. I, London, Samuel Bagster, 1803, 271 pp.

<sup>69</sup> Titus Burkhardt, *Símbolos*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1982, 95 pp.

<sup>70</sup> François André Danican Philidor, *L'Analyse du Jeu des Echecs*, Paris, Nabu Press, 2003, 302 pp.

Mediante el ajedrez se representan las formas de inserción y del actuar social de los individuos (a través de la función y denominación de las piezas), en un contexto en el que la jerarquía y relaciones de poder afectan todos los elementos, determinan su movilidad y actuar, y en el que lo femenino tiene un lugar asignado (una reina), mientras las piezas “masculinas” mayores desempeñan distintos roles; en tanto las piezas menores, peones, pueden transformarse en cualquier pieza mayor -excepto en rey- (por “promoción”). Juego que, en el filme, adquiere una carga semántica agregada, por la autonomía de las piezas, que en una escena no son movidas por jugadores, y una semántica derivada de que el rol del personaje protagonista se indica mediante el simbolismo de las piezas, primero un peón blanco que se desplaza codo a codo sobre una mesa (el peón sólo avanza una casilla por turno). Peón que, luego de ser empujado al vacío por el rey negro, y llegar a “otro lado”, se transforma en una reina blanca inalcanzable para la protagonista.

No es poco significativo que el juego de ajedrez se introduzca en un entorno de convivencia social entre individuos de ambos géneros, aunque relacionado con el entorno natural por las imágenes intercaladas de la protagonista desplazándose entre el follaje, con la dificultad de un peón en su avance recuadro a recuadro.

La caída de la pieza traslada al personaje a otro entorno natural, en el que la búsqueda de la reina se transforma en la principal actividad. Sin embargo, inicialmente la pieza no será recuperada (avanza más rápido que la protagonista). Dentro de otro entorno natural, en el que hay signos de desplazamiento (un camino), veremos a la protagonista sostener un diálogo (análogo a jugadas contra piezas de ajedrez distintas) con un personaje masculino que se transfigura constantemente, o diversos “diálogos” e interacciones presentados como si fueran uno. Personaje cuyo paso ella no logra seguir (ella se mueve más lentamente), y quien entra a una edificación, cerrándole el ingreso; pero ella entrará de manera transgresora. En el interior va a encontrarse con una figura patriarcal, pasiva, inmóvil (recordaremos que el rey es la pieza menos móvil del ajedrez, no sólo porque sólo avanza a las casillas inmediatas, una a la vez, también porque cualquier pieza puede restringir su movilidad, si lo pone en riesgo o por ocupación de casillas). Él sólo la observa. En este espacio se hacen presentes dos elementos visuales que correlacionan al personaje femenino con una tradición cultural religiosa matriarcal, con atributos la diosa de los brazos alzados: el gato y el laberinto, de modo análogo al que antes se le relaciona con la diosa Venus nacida del mar (Afrodita Urania).

En el filme se plantea una inversión de las caracterizaciones de lo femenino como pasivo y de lo masculino como activo. Ella se mueve por diversas partes y en distintas direcciones, con variables velocidades. Quien vence el laberinto y sale del mismo, es ella. Salir del laberinto conduce al personaje a lo alto de un espacio. Ese espacio del que desciende se transfigura repentinamente en una torre (otra pieza de ajedrez). La torre está en diversas tradiciones relacionada con la idea de lo laberíntico, remitiendo a la torre de Babel y su laberinto lingüístico, pero también debido a la anécdota mítica que refiere que cuando el laberinto estuvo concluido, Minos encerró a Dédalo en una alta torre junto al mar. Respecto a las relaciones torre-laberinto, Ibáñez observa que en ocasiones la torre está en el centro del laberinto y señala elementos que van a permanecer asociados con frecuencia, entre los que se encuentran: las murallas

almenadas, las torres y los laberintos<sup>71</sup>.

Veremos a la joven transitar por un laberinto de dunas, donde hay “saltos” de desplazamiento (análogos a los del caballo de ajedrez) y luego centrada en la actividad de recoger piedras, de una en una, actividad fatigosa y sin sentido visible (análoga a la acción de coleccionar las piezas del oponente, sin realizar una estrategia para el jaque). La protagonista será entonces testigo de la forma en que dos figuras femeninas juegan ajedrez. Éstas, por el color de su cabello, corresponden a las reinas<sup>72</sup>, y la ignoran. La protagonista hace un gesto de aproximación, ellas se muestran complacidas, y siguen haciendo su juego, sin ver el tablero. Mediante este gesto, además, las tres figuras se integran gestualmente en un sujeto colectivo que representa las cualidades femeninas creativas, las Gracias, figuras también con una larga relación tradicional con la diosa Venus. La protagonista tomará del tablero una pieza, huyendo con ella, descubriendo que su gesto de aproximación es parte de una estrategia para apoderarse de la reina blanca. Se introduce entonces una representación de la identidad que plantea que el sujeto es múltiple, es otro sin dejar de ser quien fue. Al mismo tiempo, la posesión de la pieza, lleva a la protagonista a asumir, secularmente, el papel de una sacerdotisa sagrada o de una diosa, sujeto femenino empoderado, que vuelve a recorrer sus desplazamientos, pero de una forma distinta a como lo hiciera la primera vez. La imagen final del filme no sólo rompe con una temporalidad cíclica y reversible, representada desde el inicio, nos ofrece la figura de un personaje femenino empoderado y apoderado de lo que desea, “ritualizado secularmente”<sup>73</sup>, que se pierde en una lejanía hacia el horizonte de una playa, dejando sus huellas en línea recta sobre la arena.

#### 4. Conclusiones

En el filme, no se trata de una repetición de lo idéntico, ni del mito del eterno retorno, como ocurre en el tiempo ritual religioso<sup>74</sup>. La obra propone la existencia de tiempos paralelos y de “yos” paralelos y simultáneos (antes que lo hicieran Vladimir Nabokov, Stenislav Lem e incluso antes que el desarrollo de la llamada Teoría de Cuerdas), una representación en la que se reinterpreta la relatividad de la relación entre dimensiones espaciales-temporalidades y sujeto. Sin embargo, este tipo de preocupaciones y otras afines no carecían de antecedentes diversos en numerosos ámbitos.<sup>75</sup>

---

<sup>71</sup> C. Ibáñez Noguero, *Aproximación al laberinto. Una panorámica*, Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 146, 151 y 186.

<sup>72</sup> La rubia mueve las piezas blancas y la morena, las negras.

<sup>73</sup> Edward Miur, *Fiesta y rito en la Europa moderna*, Madrid, Complutense, 1997, p. XV.

<sup>74</sup> Mircea Eliade, *The Myth of the Eternal Return: Cosmos and History*, Princeton, Princeton UP, 1971, 232 pp.

<sup>75</sup> Sobre la concepción temporal no lineal se puede mencionar *Matière et mémoire* (1896) de Henri Bergson. En el libro *An Experiment with Time* de J. W. Dunne (1927) se describe una jerarquía infinita de mentes conscientes, cada una con su propia dimensión de tiempo y capaz de ver eventos en dimensiones de tiempo inferiores, desde fuera. En el ámbito literario se pueden hacer referencia, por lo menos, a dos obras destacadas: *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* de Lewis Carroll, de la que se ha señalado que “introdujo el agujero [...] que conectaba la campiña de Oxford con el País de las Maravillas [dos dimensiones espacio-temporales distintas...]; en 1935, Einstein y su discípulo Nathan Rosen introdujeron los agujeros de gusano en el mundo de la física” (Kaku, 2005, p.126); y *Flatland: A Romance of Many Dimensions*, novela satírica de 1884, escrita por Edwin Abbott Abbott, sobre la dimensiones y la

La anécdota del corto plantea un personaje femenino presentado como análogo a una reina del ajedrez y a una diosa, que “nace” simbólicamente como diosa y al final recupera esa misma dignidad, aunque trasgresoramente, mediante estrategias para dominar un “juego” y un laberinto. Su alejamiento no es una huida, nadie la persigue, es una carrera acelerada que implica un alejamiento (incluso de sí misma), un auto-reconocimiento connotado por la idea del recuento del pasado y de libertad final.

La propia realizadora al referirse a su concepción del ser femenino en sus escritos identificará a la mujer con una diosa y como sujeto de transformación<sup>76</sup>. Además, en los escasos comentarios que hizo sobre las implicaciones que este filme involucraba, se refirió a la relación dinámica entre el sujeto, concebido como vórtice, y un espacio-tiempo volátil en el que el sujeto debía superar una serie de pruebas<sup>77</sup>. Igualmente expresó algunas consideraciones sobre el juego (particularmente sobre el juego infantil), al que definió como rito secular, lo que debe ser considerado en relación con sus observaciones sobre el uso de la forma ritual y el símbolo en el arte y la importancia otorgada al juego de ajedrez en el filme.

Por otra parte, en los materiales iconográficos recuperados se observa la recurrente referencia a la cultura rusa y europea, al cine, pero también a una civilización antigua que expone los vínculos entre las culturas de Asia Menor y Europa (lo que se torna relevante si consideramos la ascendencia y origen de Deren). Igualmente se hace presente la tradición del simbolismo modernista que Deren estudió en la poesía, pero relacionada aquí con la obra visual de otra mujer que fue también poeta y fotógrafa.

La presencia de una ideología feminista y matriarcal, no sólo se manifiesta en el protagonismo de la figura femenina, en la reinterpretación del tema del ajedrez, también en la recuperación de ciertos elementos iconográficos. Al mismo tiempo que se plantea una problematización resuelta de la identidad y un planteamiento de la temporalidad que recupera aportaciones científicas pero también concepciones mítico-religiosas secularizadas en forma lúdica, sin renunciar a un transcurrir temporal secuencial sucesivo.

Se destaca igualmente una postura ideológica que revaloriza la naturaleza identificada con lo femenino, sujeto que se auto-reivindica, sin confrontaciones, aunque con trasgresiones y superando pruebas. Es notable que sólo cuando ella se posesiona de la reina de ajedrez será observada por las otras “reinas” del juego, y por ella misma, se verá entonces actuar en los diversos momentos de su travesía.

La lectura de la obra, a la luz de la iconología, parecería una lectura obvia, sin embargo, no se había propuesto nunca. Nos revela la coherencia significativa y argumental del corto que ha sido interpretado como obra surrealista o de “cine transe”

---

percepción de la realidad. En el ámbito científico la teoría de la relatividad y el desarrollo de la física cuántica se destacan, teorías que serían constantemente reactivadas en la memoria cultural de la época, pues se pueden señalar los trabajos de George Gamow (nacido en Odessa), producidos en “una época en que la relatividad y la teoría cuántica estaban revolucionando la ciencia y la sociedad” (Kaku, 2005, p. 59), quien en la década de los veinte consiguió resolver el misterio de por qué era posible la descomposición radioactiva en relación con la teoría cuántica. Otro hecho importante fue el debate de 1930, en la Conferencia Solvay, entre Einstein y Bohr. A los que se suman las teorías de Georges Lemaître desarrolladas en 1932 sobre la posibilidad de dos distintas percepciones temporales de un mismo evento, dependiendo de la ubicación espacial del sujeto observante.

<sup>76</sup> Maya Deren, 2015, p. 226.

<sup>77</sup> Maya Deren, 2015, p. 223.

(por la aparente repetición de ciclos idénticos).

En el análisis iconológico hemos querido respetar, en lo posible, los límites interpretativos planteados por el método seleccionado, cuyos resultados son acordes con los postulados cinematográficos que la artista defendió (los de un cine poético-metafórico, fundamentado en un montaje creativo), con las tradiciones culturales con las que estuvo en contacto (la cultura rusa, el cine de Hollywood, el cine de vanguardia, el simbolismo-modernista europeo y norteamericano, los estudios antropológicos) y que asumió como creadora y teórica.

Hemos sido esquemáticos al abordar diversos aspectos, por la extensión a que nos obliga este escrito; sin embargo, se han identificado algunos de los principales trazados semánticos e ideológicos contenidos en la obra, así como los principales materiales iconográficos que la artista recupera, al mismo tiempo que hemos podido mostrar lo operativas que resultan las propuestas de la iconología para el estudio de una obra cinematográfica, incluso si se trata de una obra experimental y vanguardista, como la analizada.

## 5. Bibliografía

- Adams Sitney, P., “El cine de vanguardia”, en Gian Piero Brunetta (dir.) *Historia mundial del cine. Estados Unidos I*, t. II, Madrid, Akal, 2012, pp-1259-1284.
- Albera, François, *La vanguardia en el cine*, Buenos Aires, Manantial, 2005, 236 pp.
- Aumont, Jacques y Michel Marie, *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990, 311 pp.
- Austvoll, André, *Choreocinema*, Department of Dance Studies & Labanotation Institute School of Arts-University of Surrey, 2004. Disponible: [http://microdance.org/research/Choreocinema\\_MA\\_dissertation.pdf](http://microdance.org/research/Choreocinema_MA_dissertation.pdf)
- Brigman, Anne, *Wild Flute Songs*, Yale, Yale University Library-Beinecke Rare Book and Manuscript Library, 1946, 80 pp.
- Brion, Marcel, *Leonardo da Vinci: la encarnación del genio*, Barcelona, Ediciones B, 2002, 406 pp.
- Burkhardt, Titus, *Símbolos*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1982, 95 pp.
- Cabrera Martínez, Lourdes, “El laberinto del Minotauro”, *Temas de Estética y Arte*, nº 25, 2011, pp. 228-264.
- Cessolis, Jacobus de, *El juego del ajedrez o dechado de Fortuna*, Madrid, Siruela, 1991, 125 pp.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992, 476 pp.
- Danican Philidor, François André, *L'Analyse du Jeu des Echecs*, Paris, Nabu Press, 2003, 302 pp.
- Deren, Maya, *El universo dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, 240 pp.
- Deren, Maya, *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, New York, Macpherson & Company, 1970, 366 pp.
- Eliade, Mircea, *The Myth of the Eternal Return: Cosmos and History*, Princeton, Princeton UP, 1971, 232 pp.
- Elvira Barba, Miguel Ángel, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid, Silex, 2008, 656 pp.
- Fischer Hornung, Dorothea, “Transbodied/Transcultured: Moving Spirits in Katherine Dunham’s and Maya Deren’s Caribbean”, en Annalisa Oboe y Anna Scacchi, *Recharting the Black Atlantic*, New York, Routledge, 2008, pp. 197-211.

- Fox, John, "The Other Side of the Gaze: Ethnographic Allegory in the Early Films of Maya Deren", *Re-bus*, nº 1, 2008, 13 pp. Disponible: [https://www.essex.ac.uk/arthistory/research/pdfs/rebus\\_issue\\_1/Fox.pdf](https://www.essex.ac.uk/arthistory/research/pdfs/rebus_issue_1/Fox.pdf)
- Gatti, José, "Cinema: o uso criativo da realidade", *Devires. Belo Horizonte*, nº 1, vol. 9, 2012, pp. 128-149. Disponible: <http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/215>
- Haslem, Wendy, "Maya Deren Experimental Films", en *Eninburg Film Guild*, 2002, pp. 1-4. Disponible: <http://edinburghfilmguild.org.uk/2013-14/maya%20deren.pdf>
- Hofmarksrichter, Ulrich, et alt., *Chess in the Cinema*, 2016. Disponible: <http://www.chess-in-the-cinema.de/kino0039.php>
- Ibáñez Noguero, C., *Aproximación al laberinto. Una panorámica*, Granada, Universidad de Granada, 2010, 301 pp.
- Jackson, Renata, *The Modernist Poetics and Experimental Film Practice of Maya Deren (1917-1961)*, Lewiston, Mellen Press, 2002, 237 pp.
- James, David E., *The Most Typical Avant-Garde. History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2005, 548 pp.
- Jones, William, *Studies of Chess*, vol. I, London, Samuel Bagster, 1803, 271 pp.
- Kaku, Michio, *Universos Paralelos*, Madrid, Atalanta, 2005.
- Keller, Sara, "As Regarding Rhythm: Rhythm in Modern Poetry and Cinema", *Intermediality*, nº 16, 2010, pp. 129-143.
- Knapp, Marc, *Essentials of Nonverbal Communication*, New York, Holt, Rinehart, & Winston, 1980, 264 pp.
- Martin, John, en Veve A. Clark, Millicent Hodson y Carina Neiman, *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works*, vol. I, New York, Anthology Film Archives, 1984, 684 pp.
- Martínez, Carolina, "Prólogo", en *El universo dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, pp. 9-16.
- Miur, Edward, *Fiesta y rito en la Europa moderna*, Madrid, Complutense, 1997, 389 pp.
- Panofsky, Erwin, *Studies In Iconology: Humanistic Themes in The Art Of The Renaissance*, New York, Harper & Row, 1972, 262 pp.
- Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979, 216 pp.
- Santarcangeli, P., *El libro de los laberintos*, Madrid, Siruela, 1977, 352 pp.
- Serrano Espinosa, Manuel, *Taurokathapsia y juegos de toro desde sus orígenes hasta la época imperial romana*, Madrid, Universidad Complutense, 2002, 539 pp.
- Silvestra, Mariniello, *El cine y el fin del arte: teoría y práctica cinematográfica en Lev Kuleshov*, Madrid, Cátedra, 1992, 199 pp.