

# «Como mínimo hay que comenzar con la sensibilidad corporal»: La danza como dirección en el coreocine de Maya Deren

‘One must at least begin with the body feeling’:

Dance as filmmaking in Maya Deren’s choreocinema

Elinor Cleghorn

## RESUMEN

Para la cineasta experimental ucraniano-estadounidense Maya Deren (1917-1961) la dirección cinematográfica era danza. A través de su presencia como actriz, sus manipulaciones técnicas y mecánicas del movimiento interpretado en danza, y sus compromisos con la técnica cinematográfica, Deren presentó un acercamiento radical en la elaboración de la película-danza, que se proclamó a mediados de los años 40 como «un arte virtualmente nuevo de “coreocinema”». Este ensayo explora cómo el «coreocinema» de Deren derivó de su antigua sensibilidad por la danza, y defiende que sus roles como actriz en *Meshes of the Afternoon* (1943), *At Land* (1944) y *Ritual in Transfigured Time* (1945/46) constituyen complejas imbricaciones coreográficas de actuación, dirección y filmación. Mientras la dirección de Deren es sinónimo de la involucración de su “yo” dentro de las películas mismas, sus actuaciones se afirman en la inmersión en la danza como refutación de la dimensión personal. Analizando el impacto del interés de Deren por la danza como expresión ritual, colectiva y despersonalizada, este ensayo defiende que los roles como actriz de Deren ejemplifican su ambición por usar la danza, creada con las manipulaciones del instrumento fílmico, para articular la subjetividad femenina liberada de los márgenes de las normativas codificaciones sociales y culturales. Asimismo, este ensayo se fija en la resonancia de las innovaciones de Deren en el trabajo de cineastas-danza como Shirley Clarke, Amy Greenfield y Sally Potter, proponiendo que, para las cineastas feministas, una afinidad particular con la danza ha permitido al «coreocinema» evolucionar en forma de matizadas meditaciones sobre el trabajo encarnado, la voluntad artística, y la siempre móvil configuración de la subjetividad femenina.

## PALABRAS CLAVE

Maya Deren, coreocinema, danza, película-danza, feminismo, subjetividad, interpretación, encarnación, trabajo, ritual.

## ABSTRACT

For the Ukrainian-American experimental filmmaker Maya Deren (1917-1961) filmmaking was dance. Through her own presence as actor, her technical and mechanistic manipulations of performed movement into dance, and her embodied dance-like engagements with filmic technicity, Deren innovated a radical approach to the making of dance-film, which was heralded in the mid-1940s as ‘a virtually new art of “choreocinema.”’ This essay explores the ways in which Deren’s ‘choreocinema’ derived from her long-held feeling for dance, and argues that her acting roles in *Meshes of the Afternoon* (1943), *At Land* (1944) and *Ritual in Transfigured Time* (1945/46) constitute complex choreographic imbrications of performance, direction, and filmmaking. While Deren’s filmmaking is synonymous with the enmeshment of her ‘self’ within the films themselves, her performances are predicated upon her immersion in dance as a refutation of the personal dimension. Through examination of the impact of Deren’s interest in dance as ritual, collective, and depersonalized expression, this essay argues that Deren’s acting roles exemplify her ambition to utilize dance, created by the manipulations of the filmic instrument, to articulate female subjectivity released from the margins of normative social and cultural codifications. In turn, this essay looks towards the resonance of Deren’s innovations through the work of dance-filmmakers including Shirley Clarke, Amy Greenfield and Sally Potter, proposing that a particular attunement to dance has, for feminist filmmakers, enabled ‘choreocinema’ to evolve in the form of nuanced meditations upon embodied labor, artistic agency, and the ever-motile configuration of female subjectivity.

## KEYWORDS

Maya Deren; choreocinema; dance; dance-film; feminism; subjectivity; performance; embodiment; labor; ritual.

En la primera escena de su película-danza *Ritual in Transfigured Time* (1945/6), Maya Deren aparece, apoyándose en el marco de una puerta. Cruza el umbral, ocupa una silla y empieza a desenvolver una madeja de lana. La protagonista de la película, interpretada por la bailarina Rita Christiani, entra en el plano y, con el brazo levantado, se mueve hacia la habitación ocupada por “Maya” como si estuviera obligada. La cámara sigue la mano de Christiani acercándose mientras Maya, con la madeja sostenida en una tensa diagonal a lo largo de su cuerpo, inclina la cabeza hacia un ovillo de lana situado en un asiento delante de ella. Christiani se sienta y las dos mujeres, vigiladas por una estricta musa interpretada por la autora de diarios y escritora Anaïs Nin, empiezan el ritual que las ligará como dobles en la danza de la protagonista, atravesando las restricciones de los compromisos sociales, hacia la expansiva libertad de la subjetividad. Con la madeja enrollada alrededor de las manos y las palmas abiertas, Maya articula una conversación muda, meciendo la cabeza. Mientras el enrollar de Christiani se ejecuta a un ritmo naturalista, las sucesivas tomas de Maya se resuelven a cámara lenta. Obtenida alternando planos de perfil de Christiani, filmados a una velocidad constante de 24 fotogramas por segundo, y planos de Maya a ratios de fotograma más altos, la secuencia propone la simultaneidad de dos órdenes de tiempos diferentes: el efecto es parecido a una disonancia repentina en una frase musical, como un choque bitonal. La manipulación del motor de la cámara transforma los amplios gestos de los brazos de Maya en las tartamudas articulaciones de un títere; sus expresiones faciales se contorsionan, y los movimientos de su boca suscitan hechizos inauditos. Cuando la secuencia llega al clímax, Maya desenvuelve la madeja completamente; los gestos de la mano, capturados a 148 fotogramas por segundo, convergen en una danza de misteriosa gracia y los cabellos le nublan el rostro, «moviéndose lentamente con aquel flotar horizontal que solo los ritmos rápidos hacen posible» (DEREN, 1946a:48). Liberada de la madeja, con los ojos cerrados, Maya levanta las manos mientras inclina la cabeza atrás, y durante unos diez segundos la pantalla se entrega a un retrato estático de Maya Deren, temblando en los límites del movimiento.

Maya Deren actuó en tres de sus seis películas finalizadas; *Meshes of the Afternoon* (1943), *At Land* (1944) y *Ritual in Transfigured Time*. En los guiones técnicos y notas de preproducción se refiere a sus roles como “Maya” o simplemente “chica” o “mujer”, y en sus escritos teóricos separa el comentario sobre las películas de la cuestión de su presencia como actriz. El trabajo de Deren, aún así, es sinónimo de involucración de su “yo” dentro de las películas mismas. En *Meshes...*, Maya existe en todas partes a la vez, fracturada en cuatro iteraciones del subconsciente de la protagonista mientras sueña a través de una desorientadora poética de la contención doméstica. En *At Land*, los reflejos de Maya se unen a la investigación mitológica de la protagonista

para preservar una «identidad constante» en medio de la fluidez volátil del mundo exterior (DEREN, 1988:365 original de 1946b). En *Ritual in Transfigured Time*, Maya aparece como el equivalente de la protagonista, a la vez una doble de Christiani y su espíritu familiar, en una coreografía social que se mueve hacia la realización de la «metamorfosis crítica» de la protagonista (DEREN, 2005:225, original de 1946c).

Deren llegó a la dirección de cine con una «profunda sensibilidad...por la danza» (DEREN, 1984:431, original de 1941). A pesar de que nunca emprendió estudios formales, ella se sentía bailarina; pero, más que seguir una carrera como intérprete, convirtió la fascinación por la danza como expresión cultural en el foco de su progresión como escritora e investigadora. En 1941, Deren se dirigió a la coreógrafa y antropóloga Katherine Dunham para proponerle que colaborasen en un libro para niños que explicara el origen y el significado de las danzas «de una manera sencilla y antropológica», a través de ilustraciones y textos poéticos (Ibid). Aquel mismo año Deren empezó a trabajar como secretaria y asistente editorial de Dunham y se unió a su compañía, el primer grupo de danza afroamericana y afrocaribeña autosostenible en los Estados Unidos, dentro de la gira nacional del musical *Cabin in the Sky*. Durante los años 30 Dunham había hecho estudios de campo sobre formas de danza caribeña, particularmente aquellas propias de Trinidad y Haití, y por lo tanto Deren tenía acceso a sus exhaustivos materiales de investigación, que incluían metraje en 16mm de danzas interpretadas en el contexto de rituales religiosos y comunitarios. Cuando su trabajo con Dunham se acabó, el 1942, Deren se focalizó en su propia investigación sobre las formas de danza ritual, y aquel mismo año publicó un ensayo titulado «Religious Possession in Dancing» en la revista *Educational Dance*. Deren todavía no había concebido la idea de hacer películas, pero el ensayo introduce una organización del pensamiento alrededor de las condiciones somáticas y de los efectos psicológicos de la danza ritual y de la posesión ceremonial que impregnaría la visión de Deren desde el principio. Para Deren, la danza ritual implicaba una condición ejemplar de «despersonalización», en la que el participante, propulsado hacia la posesión a través de la resistencia física y con la cooperación de la comunidad, se libera «de las especializaciones y de los confines de la personalidad» (DEREN, 1946a:20).

La dirección coreográfica de Deren sobre el movimiento corporal en sus películas, incluidas aquellas en las que aparece, recurre al lenguaje de la danza para absolver la dimensión personal y refutar la caracterización. En el cine de Deren la danza nunca es simple decoración o floritura: más bien se despliega como articulación corporal de la subjetividad humana, liberada de los márgenes sociales y culturales codificados que determinan la identidad individual. De la danza también emana una fuerza

transformadora: el cuerpo encarna y estructura el paso del tiempo, se esfuerza más allá de las limitaciones musculares y gravitacionales, y extiende los impulsos animados a espacios y objetos. A Deren el cuerpo poseído le ofrecía un modelo para una condición particular de danza fílmica, puesto que, en el contexto ritual, lo devoto es el instrumento de la expresión colectiva que reside más allá de la voluntad del individuo: la danza, iniciada por la apuesta somática y psicológica del participante en la ceremonia, es pues mediada y sostenida por fuerzas extrínsecas, los ritmos de la percusión y la canción, que no solo actúan sobre el cuerpo que danza, sino que también habitan su mismo latido. En la dirección cinematográfica de Deren, la danza deriva de la cámara y de sus manipulaciones mecánicas, de la tecnicidad que abraza con sus cuerpos filmados para expresar, según decía, una «trascendencia» de las «intenciones y movimientos de los intérpretes individuales» (DEREN, 2005:227, original de 1946c). En su análisis de una secuencia de *Ritual* donde los gestos y saludos de los invitados a un cóctel son coreografiados en una danza frenética de animación social, Ute Holl escribe: «En la pantalla aparece una danza que no se ha danzado nunca, sino que ha sido creada por la cámara y el trabajo de montaje. Las emociones están... producidas por artefactos técnicos. Están engendradas más allá de las intenciones de los actores» (HOLL, 2001:165). Cuando Deren «actuaba» en sus películas, habitaba el espacio fílmico como una articulación encarnada de su propia visión coreográfica. Ella se mueve como una bailarina instrumental, transponiendo el patrón, descrito en sus guiones técnicos, en movimiento, dirigiendo las atenciones de su cuerpo hacia su transformación en una entidad coreo-fílmica.

Como bailarina, Deren tenía una habilidad innata por componer su cuerpo en las actuaciones cinematográficas, para encontrar texturas de significado a través de un simple paso, el alzamiento de una mano, o un parpadeo. En sus movimientos transforma el esfuerzo en misteriosa gracia. En *At Land* retuerce el torso con precisión agotadora mientras escala el tronco de madera de un árbol; reptaba a través de la mesa de un banquete como si nadara, corpórea pero, en cierta medida, ingrávida. *Meshes...* se desarrolla al ritmo de sus zancadas; los estiramientos de sus brazos son controlados y gráciles, sus extremidades se deslizan por las superficies de paredes y pasillos. Cuando Deren empezó a experimentar con la dirección, manipulaba la Bolex como una extensión de su cuerpo, como una curiosa prótesis. Tal como escribe sobre los tentativos inicios de *Meshes...*: «Empecé pensando en términos de una cámara subjetiva, que mostraría solo lo que yo podía ver por mí misma sin la ayuda de espejos, y que se movería por la casa como si fuera un par de ojos...» (DEREN, 2005:203, original de 1946). El primer material fílmico de Deren era su propio cuerpo, y a pesar de que *Meshes...* en gran medida

abandona la perspectiva subjetiva, los movimientos de la protagonista se prolongan desde la intimidad encarnada de Deren con la cámara, desde su disposición a ser movida por ella, a someterse a sus manipulaciones. Más adelante Deren conceptualizó la cámara como un «participante activo» en la creación de sus danzas fílmicas: la cámara no solo podía conseguir atributos de la danza a través de las repeticiones, las expansiones, las aceleraciones y las atenuaciones que su mecanismo podía poner en movimiento, sino también que su flexibilidad, como instrumento de mano, permitía que los movimientos de la cineasta se incorporaran a la película, que dentro del plano produjeran la derivación muscular del movimiento (DEREN, 2005:172-173, original de 1960). Dirigir, para Deren, era bailar: un trabajo que lucha para aligerarse, una exhibición de esfuerzo liberándose del peso. Los roles de Deren en *Meshes...*, *At Land* y *Ritual* constituyen una compleja imbricación de actuación física, dirección coreográfica y filmación encarnada. Al final de la escena en la que se desenrolla la lana en *Ritual*, “Maya” es superada por el agotamiento exquisito del trazado de sus movimientos a una velocidad cada vez más lenta. Aquí, el cuerpo de Maya interpreta una inversión referencial del trabajo de dirección de Deren. La secuencia de la madeja instiga el proceso de posesión que inserta la película en su fabuloso orden temporal, y, así como Maya es poseída dentro de la película, ella misma exhibe la posesión mecánica y material de esta película por parte de Deren. Cuando la madeja se desenvuelve del todo y Maya se esfuma en el ovillo de lana, recordamos la metamorfosis que experimenta la Aracne de Ovidio, con una habilidosa gracia para enrollar, tejer y trabajar la lana que le condena el cuerpo en la forma de sus obras, como si fuera una araña: «del vientre, aún así, ella remite una urdimbre» (OVIDIO en INNES (trad.), 1955:138). Mientras hacía la última película que completó, el astral ballet, técnica y coreográficamente ambicioso, *The Very Eye of Night* (1958), Deren se describía a sí misma como una araña, sacando el proyecto de sus propias entrañas (DEREN, 1953). Pero en *Ritual*, la visión mitológica de Deren, “Maya” rehúye las contenciones de la domesticidad para bailar en las profundidades informes del océano, donde se mezcla con la protagonista Christiani, con sus obras transfiguradas en la pura sustancia cinemática de la imagen en negativo. En *Meshes...*, *At Land* y *Ritual*, Maya danza estados de corporeidad femenina que mitologizan la lucha de una mujer para conectarse consigo misma, desanclada de las formas de identificación social y sexual que tratan de contenerla. A la vez, a través de estas danzas Deren hace visible su trabajo de dirección: Maya encarna los extenuantes trabajos físicos, materiales y mecánicos de una artista esforzándose, como escribe Millicent Hodson, para crear «con cada paso una iconografía de la experiencia femenina» (HODSON, 1984:xi).

En el libro *A Politics of Love: The Cinema of Sally Potter*, Sophie Mayer discute la “incorporación de la danza al cine” que hace Potter en su película narrativa experimental *Thriller*, de 1979, una reimaginación de la ópera de Puccini *La Bohème*, de 1896. Potter comenzó a formarse como bailarina y coreógrafa en 1971, primero en la London School of Contemporary Dance, donde estudió con Richard Alston y Siobhan Davies, antes de formar el dúo interpretativo Limited Dance Company en 1974 con el artista de danza y coreógrafo Jacky Lansley. Como Mayer sostiene, el énfasis de Potter en la danza y los cuerpos que danzan en sus películas, incluidas *The Gold Diggers* (1983) y *La lección de tango* (*The Tango Lesson*, 1997), se basa en el interés para hacer visible el trabajo artístico de la dirección: «La danza no es la perfección ahistórica del ballet o la producción en masa de coristas de las películas de Busby Berkeley, sino que es por sí misma un trabajo individual, a través del repetitivo y difícil proceso de ensayo y error necesario para producir la expresión creativa» (MAYER, 2009:45). En *La lección de tango*, la misma Potter interpreta el papel de Sally, una directora con una fascinación tal por aprender tango que ofrece a un bailarín, Pablo, un papel en su película a cambio de enseñarle a bailar. Para Mayer, el valor que Potter coloca en el esfuerzo extenuando y exhaustivo inscrito en la actuación, entendido como trabajo del cuerpo, obvia su identificación con «actores estrella por su fama»: más bien, la visibilidad del trabajo conecta a los espectadores de Potter con los «yo privados» de sus intérpretes, expresados a través de la «disciplina de la interpretación» (Ibid, 75). En la dirección de Deren, la incorporación cinemática de su cuerpo danzando en la trama y urdimbre de sus películas hace visibles y, en palabras de Mayer, valiosos, los trabajos físicos, materiales y mecánicos de su hacer artístico, conjurando un lugar para la formación de la subjetividad artística de Deren que lo exige de la reducción de su «aparición corporal» a un emblema de su «construcción de estrella» (Ibid). Como en la dirección de Potter, las innovaciones de Deren en la danza filmica evolucionaron a través de una intensa atención a lo que significaba *trabajar*, y, a través del trabajo, *moverse*. En 1955, mientras hacía *The Very Eye of Night*, Deren quería retirar *Meshes*... de la circulación porque consideraba que representaba las expresiones «virtualmente ininteligibles» de un medio que ahora era su «lengua materna» (DEREN, 2005:191, original de 1965). Aún así, ella indica un importante punto de partida en la que denomina la secuencia de las «cuatro zancadas». Mientras sostiene un cuchillo, una de las “Mayas” soñadoras empieza a moverse hacia otra Maya, que duerme en una silla.

Se levanta y empieza a andar; en primer plano su pie, calzado en una sandalia, aterriza primero sobre arena, sobre hierba en el siguiente plano, después sobre pavimento, y finalmente sobre una alfombra<sup>1</sup>. La secuencia culmina con Maya que lleva el cuchillo de vuelta a la habitación, avanzando hacia la Maya dormida. Deren coreografía las «cuatro zancadas» con la intención de expresar la violencia implícita en el viaje psicológico de un individuo; tal como escribe: «Lo que quería decir cuando planifiqué aquella escena era que tienes que hacer un largo camino –desde el principio de los tiempos– para matarte a ti mismo...» (Ibid, 192). En una carta a James Cardo, conservador cinematográfico en George Eastman House, de 1955, Deren describía el impacto iluminador de presenciar el trabajo encarnado de su propia dirección en *Meshes*. En la secuencia de las cuatro zancadas, donde este trabajo se hace visible como costura, como sutura, Deren identificaba la emergencia de uno de los principios más fundamentales de su dirección coreográfica; la prolongación dinámica del movimiento corporal a través de dislocaciones oníricas en el tiempo y el espacio. Esta «breve secuencia», escribe, le impactó «como la grieta que permite que la luz de otro mundo brille a través suyo...» en la metafórica habitación cerrada de *Meshes of the Afternoon*. Deren escribe:

«...como acostumbraba a sentarme allí y mirar (*Meshes*) cuando se proyectaba para amigos, en aquellos primeros tiempos... no paraba de decirme a mí misma: “Las paredes de esta sala son sólidas excepto en un punto de allá... Allí hay una puerta que lleva hacia algo. Tengo que conseguir abrirla porque a través de ella puedo salir, en vez de marchar por el mismo lugar por donde he entrado”.

Y así lo hice, cotilleando hasta que los dedos me sangraban. Y así llegué al mundo donde la identidad del movimiento abrazaba y transcendía todo tiempo y espacio...» (Ibid) .

*Meshes* no era una película de danza *per se*, sino, como expresó Deren, una «coreografía en el espacio», donde la danza deriva de los movimientos naturalistas de la protagonista a través «de un mundo de imaginación» (DEREN, 2005:221, original de 1945) descrito por las cambiantes propuestas espaciotemporales de la película. Cuando empezó a explorar la posibilidad de crear una danza «expresamente para la cámara» (DEREN, 2009: 262, original de 1945) en 1945, la secuencia de las «cuatro zancadas», que había interpretado, coreografiado, y editado, le ofreció un acercamiento radical al tratamiento del cuerpo danzando en la película, descrito por el crítico de danza John Martin como «...

1. Aunque Deren la describía como la secuencia de las «cuatro zancadas», en realidad hay cinco primeros planos de su pie; los dos primeros aterrizan sobre la arena.

los inicios de un arte virtualmente nuevo de “coreocinema” en que la danza y la cámara colaboran en la creación de una obra artística única» (MARTIN en DEREN, 1988:366, original de 1946). Después de hacer *At Land*, e impulsada por su interés en la danza ritual y por las capacidades coreográficas únicas de los movimientos y de los mecanismos de la cámara, Deren hizo *A Study in Choreography for Camera*, «una danza tan relacionada con la cámara y el corte que no podía ser “actuada” como una unidad en ninguna parte más, sólo en esta película en particular» (DEREN, 2005:222, original de 1945). Hecho en colaboración con Talley Beatty, un bailarín que Deren conoció mientras trabajaba con Dunham, *Study...* presenta un único cuerpo danzante atravesando una geografía expansiva y simbólica. Deren describió la película como una «muestra de película-danza», y esperaba que abriera a «una nueva era de colaboración entre bailarines y cineastas... una en la que ambos compartirían sus creatividades y talentos hacia una expresión artística integrada» (Ibid). A pesar de que, de hecho, Deren no aparece en la pantalla, su presencia es casi agobiante como agente de las innovaciones coreográficas de la película, como directora de los movimientos de Beatty, y como propulsión muscular para la intensificación mecánica de su actuación profilmica. El concepto coreocinematográfico de Deren, afirmado en la inscripción encarnada de su trabajo de dirección en los movimientos del cuerpo filmado, fue particularmente influyente para las mujeres artistas que pasaron a la dirección de cine desde la danza, tales como la cineasta experimental y documentalista Shirley Clarke, y la artista de cine y vídeo, proveedora de cine-danza, Amy Greenfield. En un texto de 2002, Greenfield explica como *Study...* «redefinió las posibilidades para la transformación de la danza en cine de vanguardia» (GREENFIELD, 2002:21). Greenfield describe el movimiento culminante en *Study...*, el «salto idealizado y flotante» (DEREN, 2005:224, original de 1945) en el que Beatty hace una ascensión directa sostenida durante casi treinta según, como si fuera el salto de Deren. Obtenido con un montaje de fragmentos de material de Beatty filmados por separado conforme sube, hace la cumbre y descendiendo, el salto parece liberar al bailarín de la gravedad, conjurando un ejemplo de danza enteramente específico de las manipulaciones filmicas de Deren. Greenfield llegó a la dirección de cine en 1970 después de diez años formándose como bailarina y coreógrafa, y su cine-danza se construye sobre la involucración de sus actuaciones ante la cámara, su dirección coreográfica del movimiento detrás la cámara, las negociaciones cinematográficas encarnadas del espacio y los complejos procesos de edición. En *Elemento*, hecha en 1973, Greenfield lucha desnuda a través del barro, sus extremidades emergiendo y sumergiéndose rítmicamente mientras la cámara danza a lo largo de su cuerpo. *Elemento* fue filmada por Hilary Harris, una directora de cine experimental y documental que hizo su propia película-danza, *Nine Variations in a Dance Theme*, en

1966. Greenfield dirigió el trabajo de cámara de Harris para, alternativamente, sincronizarse y oponerse al intenso lenguaje de sus movimientos, activando la connivencia volátil de la cámara en la comunicación de una «experiencia-femenina-humana» excepcionalmente cinematográfica (GREENFIELD en HALLER, 2007:159). Para Greenfield, el énfasis de Deren en el trabajo de cámara encarnado como derivación de las energías móviles de la danza, como conceptualizó en sus escritos después de hacer *Study...*, fue profundamente influyente en su transición de la danza y la coreografía al cine experimental. Según escribe, «Deren escribió sobre todos los movimientos, incalculables e inclasificables, que eran posibles con la cámara en mano en relación directa con el cuerpo. Esto se convirtió en el sello distintivo de mi uso de la cámara» (GREENFIELD, 2002:26). Deren influyó de forma similar a Clarke, que en 1953 hizo su primera película, *Dance in the Sun*, después de estudiar con Martha Graham, Hanya Holm y Doris Humphrey; la influencia podía sentirse en su creación de cine-danza en coreográfica colaboración con la cámara. Clarke hizo *Dance* con una Bolex que recibió como regalo de boda: la película presenta al coreógrafo y artista de danza Daniel Nagrin interpretando «movimientos fluidos alternados entre una localización interior y una exterior» (RABINOVITZ, 1991:97). Después de conocer a Deren y de ver sus trabajos en 1953, Clarke estaba particularmente inspirada por los principios coreográficos de *Ritual*, y de películas como *In Paris Parks* (1954) y *Bridges-ground* (1958) extiende el cine-danza más allá del cuerpo que baila, hacia los ritmos inherentes a las actividades cotidianas y el latido de los espacios urbanos.

Maya Deren no fue la primera artista femenina en explorar la relación de la danza y el cine, pero destaca como el foco más iluminador dentro de este nexo histórico. Durante las primeras décadas del “modo experimental” del cine, unas cuantas artistas pioneras buscaron alianzas entre cine y danza. La profesora Antonia Lant ha sugerido que las mujeres tendieron a «gravitar» hacia la danza en parte porque la forma incluía una afinación particular con la experiencia encarnada (LANT, 2006:145). Para las artistas que exploraron la relación de cine y danza antes de la inauguración del coreocinema por parte de Deren en los años 40, el impulso intuitivo hacia la danza era ciertamente fundacional para la creación de constituciones radicales del arte cinematográfico. Las innovaciones tecnológicas, conceptuales y estéticas de Loïe Fuller, Germaine Dulac, Lotte Reiniger, Mary Ellen Bute, Stella Simon y Sara Kathryn Arledge, por ejemplo, se prolongaban, sin duda, desde la relación encarnada de cada artista con la danza y el movimiento coreográfico, ya fuera a través de la actuación, la coreografía o la condición de espectadora. Aún así, las diversas y complejas condiciones móviles, temporales, sensoriales y perceptivas que han surgido de cada una de las confluencias únicas entre danza y cine

en estas artistas desafían completamente las restricciones de la “película-danza” en los márgenes normativos de una sensibilidad de género. Además, un análisis de la contribución de estas artistas desde el prisma de su “sensibilidad” íntima hacia la danza posibilita una recuperación crítica de sus motivaciones personales, necesitada, por tanto, de una priorización discursiva de la subjetividad individual y de la voluntad creativa. Para cada una de las artistas mencionadas, la danza no era meramente un sujeto figurativo o una estilización del movimiento. Más bien, la danza funcionaba como estímulo líder que estructuraba las propuestas de tiempos, espacio y movimiento de sus trabajos, que a su vez surgían de sus respectivas conceptualizaciones de la dirección como una operación expresamente coreográfica al nivel material de la producción. El coreocine de Deren introdujo el concepto de la dirección *como* danza, como unión creativa de la actuación corporal, el diseño coreográfico y la manipulación técnica, afirmada poniendo en primer término la voluntad creativa femenina. Como ha explicado Maria Pramaggiore, las películas con «autorepresentación» de Deren –*Meshes, At Land* y *Ritual*– resisten «los imperativos culturales alrededor del género y la sexualidad», y por definición conciben «...el deseo y la identificación [femeninos] como... un descubrimiento fluido más que como certeza» (PRAMAGGIORE, 2001:240). A su vez,

es el *trabajo* de dirección de Deren, los extenuantes esfuerzos físicos, materiales y mecánicos de una artista luchando contra los reduccionistas márgenes de la identificación femenina en que demasiado a menudo se la enclaustra, lo que se activa en las películas en las que aparece. Como escribe Pramaggiore, la dirección cinematográfica de Deren «... (trata) la dialéctica de la identidad individual como una coreografía restrictiva» (Ibid, 239): componiendo sus películas en adhesión a la lógica del ritual, Deren creó un modelo a través del cual «desfamiliarizar y esquivar» (Ibid) limitaciones como estas. En las películas de Deren, la danza deriva de la aplicación de las capacidades únicas del medio en las actuaciones originarias de sus cuerpos filmados, que convergen en complejos coreográficos que sitúan el significado como algo que siempre se crea en movimiento. Cuando ella aparece en la pantalla, la identidad de Maya Deren es de hecho desfamiliarizada, pero a través de las fragmentaciones, multiplicaciones, aceleraciones y atenuaciones a que somete su propio cuerpo, “Maya” se conjura como la proyección coreográfica de las «manipulaciones conscientes» (DEREN, 1946a:20) de Deren, que se combinan para describir la subjetividad femenina y la voluntad artística feminista como indeterminadas, intersticiales y siempre en movimiento, siempre en formación. •

---

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DEREN, Maya (1941). *Letter to Katherine Dunham*. MELTON, Hollis (ed.) (1984). *The Legend of Maya Deren: Vol 1, Part 1 'Signatures'*. New York: Anthology Film Archives/Film Culture.
- DEREN, Maya (1945). *Correspondence with Sawyer Falk*. MELTON, Hollis (ed.) (1988). *The Legend of Maya Deren: Vol 1, Part 2 'Chambers'*. New York: Anthology Film Archives/Film Culture.
- DEREN, Maya (1945). *Choreography for Camera*. *Dance Magazine*, October, in MCPHERSON, Bruce R. (Ed.) (2005). *Essential Deren: Collected Writings on Film* by Maya Deren. Kingston, NY: Documentext.
- DEREN, Maya (1946a). *An Anagram of Ideas on Art, Form, and Film*. New York. The Alicat Bookshop Press.
- DEREN, Maya (1946b). *Three Abandoned Films, screening program notes*. MELTON, Hollis (ed.) (1988). *VèVè Clark, Millicent Hodson & Catrina Neiman The Legend of Maya Deren: Vol 1, Part 2 'Chambers'*. New York: Anthology Film Archives/Film Culture.
- DEREN, Maya (1946c). *Ritual in Transfigured Time*. *Dance Magazine*, Octubre, en MCPHERSON, Bruce R. (Ed.) (2005). *Essential Deren: Collected Writings on Film* by Maya Deren. Kingston, NY: Documentext.
- DEREN, Maya (1953). *Letter to Gene Baro*. Inédita. *Maya Deren collection*. Howard Gotlieb Archival Research Centre at Boston University.
- DEREN, Maya (1960). *Adventures in Creative Film-Making. Home Movie Making*. MCPHERSON, Bruce R. (Ed.) (2005). *Essential Deren: Collected Writings on Film* by Maya Deren. Kingston, NY: Documentext.
- DEREN, Maya (1965). *'A Letter' (to James Card)*. *Film Culture*, no.39. MCPHERSON, Bruce R. (Ed.) (2005). *Essential Deren: Collected Writings on Film* by Maya Deren. Kingston, NY: Documentext.
- GREENFIELD, Amy (2002). *The Kinesthetics of Avant-Garde Dance Film: Deren and Harris*. MITOMA, Judy (ed.), *Envisioning Dance on Film and Video*. London & New York: Routledge.

- HALLER, Robert A. (2007). *Amy Greenfield: Film, Dynamic Movement, and Transformation*. BLAETZ, Robin (ed.), *Women's Experimental Filmmaking*, (ed.). Durham & London: Duke University Press.
- HOLL, Ute (2001). *Moving the Dancer's Souls. Maya Deren and the American Avant-Garde*. NICHOLS, Bill (ed.). Berkeley & London: University of California Press.
- HODSON, Millicent (1988). MELTON, Hollis (ed.) (1984). *The Legend of Maya Deren: Vol 1, Part 1 'Signatures'*. New York: Anthology Film Archives/Film Culture.
- LANT, Antonia (2006). *What was Cinema?* (Introduction). LANT, Antonia, PERIZ, Ingrid (eds.). *The Red Velvet Seat: Women's Writing on the First Fifty Years of Cinema*. London & New York: Verso.
- MAYER, Sophie (2009). *A Politics of Love: The Cinema of Sally Potter*. London. Wallflower Press.
- PRAMAGGIORE, Maria (2001). *Seeing Double(s): Reading Deren Bisexually*. NICHOLS, Bill (ed.). *Maya Deren and the American Avant-Garde*. Berkeley & London: University of California Press.
- OVIDIO (150). *The Story of Arachne. Metamorphoses*. Book VI. INNES, Mary (trans.) (1955). London. Penguin.
- RABINOVITZ, Lauren (1991). *Points of Resistance: Women, Power & Politics in the New York Avant-garde Cinema, 1943-71*. Urbana & Chicago. University of Illinois Press.

### ELINOR CLEGHORN

Elinor Cleghorn es escritora, investigadora, profesora y programadora especializada en los inicios del cine feminista y en teorías de la encarnación. Doctora por el Birkbeck College, University of London, con una tesis que explora el cine encarnado de Maya Deren, Lotte Reiniger y Loïe Fuller. En 2011, Cleghorn comisarió *Maya Deren: 50 Years On*, un programa de proyecciones, conversaciones y actos para conmemorar el 50 aniversario de la muerte de la cineasta en el British Film Institute de Londres. Ha sido invitada para hablar

sobre el cine de Deren en el Nottingham Contemporary, el BFI Southbank, el Camden Arts Center y la Tate Modern, además de participar en diversos simposios de investigación sobre cine feminista en espacios como el ICA London, el BFI, Pitt Rivers Museum a Oxford y el London Feminist Film Festival. Ha publicado en *Screen*, *The Moving Image Review and Art Journal*, y *The International Journal of Screendance*.

elinorcleghorn@googlemail.com