



Danzas superpuestas. Chantal Akerman y Maya Deren en torno a *Toute une Nuit*

Carolina Martínez

(SEMINCI-ARTEA-Universidad de Castilla-La Mancha, España)

Maya Deren (Kiev 1917- Nueva York 1961) fue escritora de prosa, poesía y ensayos políticos, militante trotskista y apasionada de la danza y la fotografía; pero, ante todo, una cineasta que tuvo un modo particular y diferente de entender el cine, defensora a ultranza del medio cinematográfico como forma de arte, siendo la primera realizadora mujer en ganar un premio en el Festival de Cannes. Galardonada con una prestigiosa Beca Guggenheim, Deren pasó de la poesía a la cámara de manera natural, trabajando con imágenes sin necesidad de traducirlas a palabras. Como muchos cineastas, de forma autodidacta se empleó en la búsqueda de un código cinematográfico propiamente dicho, independiente del resto de las artes; para ello, exploró sin descanso las potencialidades creativas de la cámara, proponiendo un uso declarado y descarado del montaje y rechazando la dependencia del cine de la literatura. De este modo, innovó haciendo un manejo especial del espacio y del tiempo. Su cuestionamiento y su lucha por vencer los límites espacio-temporales estuvieron siempre presentes, debatiéndose en la encrucijada de lo visible y lo invisible, de lo horizontal y lo vertical. Pionera a la hora de desarrollar nuevos canales de producción y distribución que servirían de base para toda una saga posterior de cineastas hasta nuestros días, defendió lo amateur frente a lo profesional, aprovechando la marginalidad en pro de la libertad creativa. Las numerosas etiquetas, a menudo opuestas, utilizadas para catalogar su obra no hacen sino simplificar su trabajo que, inexplicablemente, ha sido infravalorado y ha permanecido en la oscuridad, malinterpretado, durante muchos años.

En realidad, Deren puso en práctica un nuevo modelo cinematográfico que sus predecesoras no habían conseguido cristalizar. Pertenece al tipo de cineastas y artistas que elaboraron toda una teoría sobre su propio arte de una manera creativa y analítica a la vez, siendo demiurga de una poética y teoría del cine



propias con sus propias leyes. Tejío con sus escritos una tela de araña en la que relacionaba arte y ciencia, teniendo siempre en cuenta la teoría de la *Gestalt* o de la *forma*, proponiendo al artista un método de trabajo paralelo al científico. Apeló a una forma de arte *clásica*, proponiendo la creación de sistemas vivos orgánicos construidos a partir de elementos descontextualizados y recombinados en una forma diferente: una forma *ritual* (que ya era coreográfica en sí misma, como coreográfico es cualquier sistema dinámico y como coreográfico es el movimiento de los planetas) que debía contener más moralidad que estética.

Las lecturas que hizo sobre la teoría de la relatividad le sirvieron para desarrollar los principios de las relaciones espacio-temporales del cine y para contextualizar sus obras y sus escritos en un todo orgánico. En su contacto con la religión y la danza haitianas encontraría principios similares a los que ella ya estaba proponiendo, culminando así su evolución de la auto-expresión a la despersonalización en lo colectivo que, sin duda, enlaza con sus ideas políticas de juventud.

Sus investigaciones en torno al tiempo en el cine y su insistencia en que la singularidad del cine radicaba en que permitía el desarrollo del tiempo en el espacio, la llevaron a explorar las cualidades dancísticas del medio, por lo que - además de ser calificada de *madre del cine de vanguardia americano*- podemos considerar a Maya Deren la madre de lo que en aquel momento el crítico John Martin denominó *Choreocinema*, génesis de la actual Videodanza.

Chantal Akerman (Bruselas, 1950), por su parte, realizó su primer corto, *Saute ma ville*, en 1968, corto en el que ella es la única intérprete y que anuncia ya la mirada singular de la cineasta sobre su entorno cotidiano, moviéndose entre el humor negro, lo fantástico y la rebeldía. Marcada por el visionado, cuando tenía quince años, de la película de Godard *Pierrot le fou*, realizó su primer largometraje, *Hôtel Monterey*, en Nueva York en 1972; pero es con *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles*, de 1975, que la crítica y el público descubren su obra. Sus últimas películas alternan documental y ficción autobiográfica, como *Sud* (documental, 1999), *La Captive* (ficción, 2000), *De l'autre côté* (documental, 2002), *Demain on déménage* (ficción, 2004) y *Là-bas* (documental, 2006).

Paralelamente ha desarrollado diferentes proyectos de instalaciones que, en muchos casos, están relacionados con sus películas. Se ha hablado en numerosas ocasiones del parentesco de Akerman con diferentes cineastas de vanguardia americanas o europeas y, en este artículo, profundizaremos en su relación con Deren, respecto a la técnica de coreografiar escenas, objetos y personas, en principio inmóviles o que se mueven de forma cotidiana; y en torno a la exploración del medio cinematográfico en sí. Vemos en Akerman muchos temas que giran en torno a sistemas de deseo, al *voyeurismo*, a la represión, a la soledad de la mujer, al trabajo que la mujer tiene que realizar en casa, a las ataduras madre-hija/o, a las relaciones de las mujeres con las mujeres, de la mujer con el hombre... Pero el cine de Akerman, como ella misma ha afirmado en numerosas ocasiones, más que girar sobre un tema u otro, gira sobre el cine mismo; cuestión que Akerman afirma haber sido el centro de su preocupación desde que emigrara a Nueva York y entrara en contacto con cineastas como Stan Brakhage, Jonas Mekas (amigos y coetáneos de Deren) que estaban experimentando con el tiempo, el espacio y la luz, como en su momento lo hiciera la propia Deren, ya fallecida por entonces.

Como ya hicieran las cineastas que trabajaban en las décadas de los 40, 50 y 60, Akerman empezó a hacer sus películas con pocos recursos y en condiciones adversas, pero disfrutando de una libertad absoluta. *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles* (1975), película de la que se ha dicho que reflejaba todo lo que las feministas soñaban que se hiciese en una película, fue la que le hizo dar el salto a poder disfrutar de producciones con gran presupuesto, pero, al mismo tiempo trabajando, en el sentido creativo, de forma experimental. Jerry White, en su ensayo "Akerman's Revisionist Aesthetic"¹, trata la controversia que a menudo ha existido entre varios críticos y/o teóricos a la hora de situar o catalogar el cine de Akerman, ya que su cine es a la vez emocional y distante, a la vez experimental y político y accesible. Su cine es tan rigurosamente formal como cualquier trabajo representativo del New American Cinema. Pero, a nivel europeo, si seguimos la teoría de Peter Wollen sobre "Las dos vanguardias"² -en la primera estaría el

¹ Jean Petrolle & Virginia Wright, *Women and Experimental Filmmaking*, University of Illinois, Chicago, 2005; p. 47-68.

² Peter Wollen, "The Two Avant-Gardes". En *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*, Verso, Londres, 1992; p. 92-104.

movimiento británico cooperativista y en la segunda Godard, entre otros-, aunque, por un lado incluiríamos a Akerman en la segunda, su forma de narrar la aleja de ella. Digamos que hay una suerte de sutileza en el cine de Akerman que escapa a categorizaciones. Si a la hora de hablar de vanguardia nos referimos, como apunta Paul Willemen³, a una manifestación que no se puede desligar de un momento histórico -pues el que está en la vanguardia de algo es el que va por delante de sus coetáneos-, entonces Akerman (actualmente afincada en París) sería una representante del *cine de vanguardia europeo*, pero también del *cine moderno*, puesto que en el cine moderno y según las teorías de Paul Willemen y de David Bordwell⁴, el centro es la forma. Ivonne Margulies⁵ se ha enfrentado a las teorías que quieren limitarse a catalogar el cine de Akerman de *feminista* o *político*, puesto que esta categorización no es suficiente para definir su cine; también se ha enfrentado a la dualidad *cine de vanguardia/ cine moderno*, por considerar ambos calificativos válidos para su cine. Lo que sí está claro, más allá de etiquetas, es que Akerman reinventa y explora continuamente las estrategias y las herramientas del medio cinematográfico, participando de las tradiciones de la vanguardia cinematográfica clásica, pero revisándolas y revisitándolas. Esta actitud es la misma que Maya Deren tuvo en su época; por eso, podemos decir que Akerman sería una continuadora natural de Deren, y, como veremos a continuación, a pesar de la lejanía en el tiempo entre ambas, hay algunas características clave que ambas comparten. Más allá de centrarnos en cuestiones de feminismo o sexualidad en torno a la obra de Akerman, se ha elegido la película *Toute une Nuit*⁶, de 1982, por ser ésta una completa coreografía de escenas y personajes, y se comparará con las películas de Deren *Ritual in Transfigured Time*⁷ (1945-46) y *The Very Eye of Night*⁸

³ Paul Willemen, *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*, British Film Institute, Londres, 1994.

⁴ David Bordwell, *El significado del filme. Interferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Paidós, Barcelona, 1995.

⁵ Ivonne Margulies, *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, Duke University Press, Durham, N.C., 1996.

⁶ *Toute une Nuit*. Francia, 1982. Guión y realización: Chantal Akerman. Fotografía: Caroline Champetier. Sonido: Ricardo Castro, Miguel Rejas, Henri Morelle, Daniel Deshays. Montaje: Luc Barnier. Coproducción: Paradise Film y Avidia Films. Intérpretes: Aurora Clement, Christiane Cohendy, Jan Decorte, Hélène Lapiower, entre otros. Duración: 96'. Color.

⁷ *Ritual in Transfigured Time*. EEUU, 1945-46. Creación y dirección: Maya Deren. Fotografía: Hella Heyman. Colaboración coreográfica: Frank Westbrook. Intérpretes: Rita Christiani, Frank Westbrook, Anaïs Nin, entre otros. Duración: 15'. B&N. Muda.



(1952-55). Con la primera, porque en ella Deren coreografía escenas cotidianas a modo de una danza continua y fluida, como sucede en la película de Akerman; y con la segunda, por ser la expresión pura de la danza hecha imagen donde vemos las relaciones entre Urano y Urania, y los satélites del primero, relaciones que nos remiten a las que se establecen en *Toute une Nuit*. Otro tema clave que veremos derivado de las tres películas será el de la multiplicidad y la superposición de identidades y de danzas. En otro plano, por debajo de esos movimientos cotidianos y coreografiados que analizaremos, y bajo la -criticada por Deren- vacuidad de los rituales sociales subyace el tema de la soledad del ser humano y su incesante búsqueda del sentido de la vida.

Toute une Nuit nos coloca en una bochornosa noche de verano en Bruselas. Anochece, todavía queda algo de luz en el cielo. Una mujer. Oímos sus pasos. Un hombre. Una música, una canción de amor italiana que parece llegar de un coche donde hay una pareja de amantes. Una mujer de rojo espera impaciente en su casa. Oímos una música que viene de abajo y pasa a través de las ventanas abiertas. La noche cada vez es más profunda. Oímos los ruidos, cada vez más escasos, de la ciudad. Un hombre pasea detrás de unos balcones y una mujer lo sigue con la mirada desde abajo. Un bar. Una mujer sola. Un hombre solo. De nuevo la soledad, soledades que se encuentran y se abrazan e inician una danza desesperada, la danza de la imposibilidad. Esta danza nos remite irremediablemente a coreografías de Pina Bausch como *Cafe Müller*, de 1978; son danzas de encuentros y de desencuentros, de soledades encontradas.

⁸ *The Very Eye of Night*. EEUU, 1952-55 (estrenada en 1959). Creación y dirección: Maya Deren. En colaboración con la Metropolitan Opera Ballet School y con el coreógrafo Anthony Tudor. Música: Teiji Ito. Duración: 15'. B&N.



Fotograma de la película de Akerman donde vemos una de esas "danzas de la desesperación o de la imposibilidad"



Escena de *Cafe Müller*, de Pina Bausch, donde podemos entrever la misma desesperación que lleva a la unión de los personajes



Fotograma de *Ritual* donde Deren coreografía con la cámara las relaciones de las parejas

En *The Very Eye of Night* también es de noche (en realidad la imagen está trabajada en el negativo, en lugar de positivada) y esa oscuridad, como apuntaba Deren en sus notas⁹, borra los planos y libera a los bailarines de la fuerza de la gravedad, que cobran así dimensiones nuevas y trazan trayectorias imposibles. Akerman dibuja un mosaico (*Ritual*, de Deren, fue denominada *mosaico de movimientos*) donde las parejas -que en el caso de *Toute une Nuit* no son

⁹ Maya Deren "Original Notes for 'Eye Scenario", *Film Culture*, Nº 39, Invierno, 1965.



bailarines, sino actores- se multiplican; intentamos seguir el rastro de la historia de cada pareja, pero nos es difícil; podría ser inclusive la misma pareja en momentos diferentes, es decir, parejas intercambiables, como vemos en la secuencia del cóctel de *Ritual in Transfigured Time*, donde también tenemos dos danzas superpuestas: la de los personajes y la de la cámara. Las mujeres y los hombres también podrían ser diferentes álder ego de la misma mujer y el mismo hombre, como sucede en *Ritual*, donde Deren es representada en diferentes momentos de su vida por ella misma, por la escritora Anaïs Nin y por la bailarina Rita Christiani.

En *Toute une Nuit*, sólo en un par de momentos la homogeneidad de personajes se ve alterada, en ambos casos por la presencia de una niña: una niña que se va de casa y una niña sola en la calle que mira besarse a una de las parejas; quizá sean estas niñas reminiscencia de las relaciones madre-hija que tantas veces plantea Akerman en sus películas. Entre las parejas también encontramos una pareja de hombres y una pareja de mujeres al principio en un coche, y un triángulo amoroso en un bar, por lo que el tema del género no tiene especial relevancia en la película –lo que sí hay es una representación de diferentes tipos de relación, sin dar más importancia a una que a otra–; en cuanto al tema de la sexualidad tiene evidente presencia, pero no de manera política, sino de manera física y emocional, sin dejar entrever a raíz de él estructuras de poder más allá de las intrínsecas a la sexualidad misma. En *The Very Eye of Night* son la pareja Urano y Urania los protagonistas que danzan su propia danza de pareja dentro de otra danza que bailan con los satélites Ariel, Umbriel, Oberon y Titania, con Geminia (los gemelos) y con Noctámbulo en un microcosmos, sujeto a la danza del macrocosmos, que, a su vez, está sujeto a la danza de la cámara. Nos encontramos, como en muchos momentos en la obra de Deren, con una serie de esferas, según el concepto sloterdijkiano, que van de la microesfera a la macroesfera; esferas que Deren traducía en diferentes fases: macrocosmos, microcosmos y “las relaciones o la aventura de los durmientes”. Así, los personajes, en el caso de *The Very Eye of Night* son sonámbulos, mientras que en *Toute une Nuit* son insomnes. Sonámbulos e insomnes que son a la vez actores y espectadores de su propia realidad, convirtiendo, por tanto, ambas películas en metáforas del cine mismo y de su magia: el reflejo de uno mismo en la pantalla produce una dualidad, que le permite

al ser humano observarse en la distancia y multiplicarse hasta el infinito en multitud de yoes que, a la vez, son y no son él mismo.



Fotograma de *The Very Eye of Night*, donde vemos, a través de las relaciones entre los bailarines, planos y ejes imposibles

Volvamos sobre los Gemelos de *The Very Eye of Night* que representan al yo arquetípico con sus dos mitades, con su yin y su yang, y que también nos llevan a *El Banquete*, uno de los Diálogos de Platón, donde uno de los personajes, Aristófanes, cuenta el famoso mito del "Hombre circular". Según éste, Zeus creó al ser humano *de una pieza*, es decir, el hombre y la mujer estaban unidos en la forma de un animal circular, con cuatro piernas, cuatro brazos, dos cabezas y dos órganos genitales; pero, viendo la gran capacidad de este animal, Zeus temió que invadiera el Olimpo y lo dividió en dos. Desde entonces, el hombre y la mujer se buscan, movidos por una nostalgia y una pasión por la totalidad de su ser. La esencia del amor consistiría, pues, en la búsqueda de la perfección de lo humano, en una rememoración de lo que lo humano debería ser. De este modo, todo ser busca su complementario y los que pasan la vida juntos no saben decir qué quieren el uno del otro en realidad. Este mito respondería muy bien a las relaciones desesperadas y de necesidad que tienen los personajes de las películas de Akerman y Deren.

Las escenas de *Toute une Nuit* son minimalistas, casi sin objetos -los únicos objetos que encontramos son teléfonos, maletas o vasos de cerveza- o gestos



superfluos; escenas que nos invitan a mirar detrás de las puertas y detrás de las ventanas, a ser *voyeurs* de la intimidad de los personajes, de su vulnerabilidad. También Deren, en *Ritual in Transfigured Time*, nos ofrece al principio de la película un plano simétrico con dos puertas abiertas separadas por una pared detrás de la cual tenemos que adivinar qué sucede. En la película de Akerman no tenemos primeros planos de los personajes. Los planos son generales cortos o planos americanos donde se nos muestra a los actores siempre en su escenario (la calle, el interior de una casa, un bar o un hotel); en este escenario, que permanece quieto, los personajes se mueven a partir de un punto fijo, como si fueran un compás que trazara órbitas y trayectorias diferentes. Órbitas, esta vez espaciales, como en las que se mueven los bailarines de Deren en *The Very Eye of Night*, donde también encontramos varias danzas superpuestas que pretenden mostrar órbitas horizontales y verticales, y campos gravitatorios que se traducen en forma de relaciones. En la película de Akerman, los personajes, en su cotidianidad, se mueven con precisión coreográfica; así tenemos tres danzas: la danza explícita que bailan las parejas, la danza de los gestos y movimientos cotidianos de los personajes y la danza de la cámara de Akerman (de nuevo las esferas). Muy próxima a esta cotidianidad estaría *Ritual in Transfigured Time*, ya que en ella, en la secuencia del cóctel, por ejemplo, no hay una danza explícita, los personajes hablan y se saludan y, sin embargo, parece que bailan ya que, lo que hace Deren, es dotar de cualidades dancísticas todo lo que está tras su objetivo, y tal vez sea ésta la primera vez que lo hace de una forma tan consciente.

Poco a poco, el film de Akerman, cuyos elementos principales serían la repetición y la coreografía, nos va sumergiendo en el sofoco de esa noche de verano, en la angustia, en la soledad y en la tensión latente en los personajes que apenas hablan, invitándonos a descifrar, como si fueran personajes de una obra de Chéjov, lo que en realidad les sucede detrás de las pocas palabras que pronuncian, detrás de sus silencios; silencios que no resultan forzados, puesto que son fruto de la misma soledad de los personajes. Las escasas frases pronunciadas podrían ser las de un mismo diálogo repetido hasta el infinito: "Viens avec moi", "Elle est déjà partie", "Sortons", "Je ne reviendrai plus", "Pourquoi tu pars?", "On va danser", "Danse avec moi", "I think of you all the time",...



Los personajes miran, trazan trayectorias con la mirada, buscan y esperan una y otra vez en esos encuadres geométricos, equilibrados, simétricos en muchos casos. Seguimos oyendo una y otra vez a Gino Lorenzi cantando "*L'amore perdonera*", canción que se repite casi en bucle sólo relevada en un par de momentos por una canción francesa, también de amor, y por una canción de Mahler. Si no, es Gino Lorenzi quien nos acompaña de principio a fin de la película. Los personajes entran y salen de casas en penumbra, llegan y/o se van. Suben y bajan escaleras. Oímos sus pasos. Las casas, igual que las parejas, podrían ser todas la misma casa. También en los bares encontramos escenas prácticamente idénticas donde el plano se puede partir por la mitad, verticalmente, para mostrarnos de un lado a un hombre y del otro lado a una mujer que, tras un tiempo (no sabemos si minutos u horas) de mirarse de soslayo, de intentar sentirse o adivinarse, mediante un resorte se levantan y se abrazan y bailan desesperadamente. Esta es una mecánica recurrente también en diferentes secuencias de la película: aparentemente nada pasa; todo pasa por debajo de esa tensión latente de la que hablamos, hasta que, de repente, un impulso hace que la escena se dispare y haga cambiar, casi violentamente, el rumbo de la situación. Tanto en *Ritual* de Deren como en *Toute une Nuit*, lo que está claro es que el movimiento, la coreografía, a pesar de lo cotidiano, no es un elemento más, sino que es parte de la esencia de ambas películas.

La limpieza visual Akerman y el *voyeurismo* limpio que nos ofrece, la aparente calma y la sensación de soledad, nos recuerdan por momentos a los cuadros del pintor americano Edward Hopper. De hecho, la película de Akerman podría catalogarse de sucesión de fotografías entre las cuales los personajes van trazando recorridos de ida y vuelta, y recorridos circulares. Precisamente, en una de estas escenas que podría ser un cuadro de Hopper, vemos a una mujer tras el cristal de un bar sentada en un taburete, inmóvil; en primer plano, un hombre pasea de un lado a otro delante del cristal, impaciente, repitiendo esa estrategia que hemos citado antes y por la cual, en un escenario inmóvil, un personaje se mueve a partir de un punto fijo. En un momento, la mujer se levanta y el punto móvil pasa a ella, quedándose él inmóvil para, en un determinado momento en que estos dos puntos se tocan, saltar un resorte y seguir andando los dos personajes juntos. Son

cadencias y estrategias de movimiento (creadas por los actores y, sobre todo, por la cámara y el montaje de la cineasta) que nos remiten de nuevo a la secuencia del cóctel de *Ritual* donde movimientos, en principio desconectados, se unen dando lugar a una danza en la que un personaje inicia una acción que es continuada por otro y así sucesivamente; y que nos llevan también, otra vez, a las piezas de la coreógrafa alemana Pina Bausch sobre la cual además, Chantal Akerman realizó en 1983 el documental para televisión "*Un jour Pina a demandé...*".

En la noche de Bruselas, las puertas, las ventanas y los balcones siguen abriéndose y cerrándose como las historias que Akerman nos abre para que intentemos descifrar y después nos cierra. Una tormenta se está gestando, metáfora también del estado de los personajes. La directora dilata la tensión, dilata el tiempo, nos hace permanecer expectantes observando la minuciosidad de los gestos de los personajes y sus sombras en las paredes y en el suelo, y sus reflejos en espejos o cristales -la multiplicidad del yo-, nos hace partícipes de su insomnio, de su calor, de su angustia vital. (De nuevo aparece un personaje aparentemente discordante: un contable que transpira sin cesar mientras se esfuerza por hacer números). La visión nos es dificultada por la penumbra que nos impide ver a ratos las escenas enteras; tenemos que adivinarlas como las historias, igual que tenemos que adivinar el positivo de la imagen de *The Very Eye of Night* de Deren; pero, aunque Akerman nos someta a ese juego -detrás de la desesperación y la soledad en la película, encontramos un toque de humor y lúdico- de adivinación, no es su objetivo que construyamos narraciones lineales a partir del puzzle que nos propone, sino que quiere –como ya hemos apuntado- abrir puertas en múltiples direcciones, igual que Deren.

Vamos pasando de una historia a otra y volviendo sobre ellas una y otra vez, pero cada vez de manera diferente. Empiezan el viento, los truenos; es el minuto 62 y un mosaico de balcones nos muestra varias historias detrás de sus cristales. Los relámpagos alumbran la penumbra.

Empieza a amanecer en Bruselas. La tormenta ha cesado y se oye el canto de los pájaros. Por un momento pensamos que ha vuelto todo a su cauce, a la realidad –ya que la ficción ocurre de noche, como en los cuentos de hadas, como en *The*



Very Eye of Night-; hay más calma, pero queda un poso de tensión, de tristeza. La luz del día va iluminando las casas, aunque aún es una luz fría, azul. Los estampados de las paredes y de las cortinas se nos presentan como cuadros de *horror vacui*. Dos personajes intentan a empezar a escribir cartas de amor. Aumenta el ruido de la ciudad, el afuera. Vuelve la canción italiana y vuelve la danza. Siguen el calor y las ganas de huir. Los ruidos se superponen, las danzas se superponen. Un teléfono. Una pareja se abraza sobre una cama. "Oui, oui, oui". "*L'amore perdonera*" (los personajes saben que no, saben que el ser humano es víctima eterna de su sensación de incompletitud, pero siguen bailando en *Ritual*, en *The Very Eye of Night* y en Bruselas). La danza es lo que nos queda en la retina y en el pulso después de todo; la danza, las danzas y el mapa que éstas van trazando en el espacio.

carolina.marlop@gmail.com

Abstract:

Starting with an introduction on the unknown figure of Maya Deren and her important cinematographic work, and with an approach to Chantal Akerman's work and career, this article draws a map between the two filmmakers taking as reference Akerman's film *Toute une Nuit* (1982), and linking it to Deren's *Ritual in Transfigured Time* (1945-46) and *The Very Eye of Night* (1952-55), around the concept of "superposed dances", analyzing both the choreographic work and the multiplicity of identities and dances that –as Sloterdijkian spheres- are reproduced in the three films to the infinity.

Palabras clave: cine, danza, videodanza, Deren, Akerman.

Key words: cinema, dance, videodance, Deren, Akerman.