



# RESEÑA. ESPACIO NÓMADA EN EL ENSAYO AUTOBIOGRÁFICO DEL *ACCENTED CINEMA*

MADALINA STEFAN

TRIER: WVT WISSENSCHAFTLICHER VERLAG TRIER/

NEW ORLEANS: UNIVERSITY OF NEW ORLEANS PRESS, 2021

212 PÁGINAS

Por:

BERIT CALLSEN

UNIVERSITÄT OSNABRÜCK (ALEMANIA)

BERIT.CALLSEN@UNI-OSNABRUECK.DE

ORCID: 0009-0003-1655-8981

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.961>  
vol. 28 | julio 2023 | 191-195

Recibido: 05/02/2023 | Aceptado: 04/07/2023

El sugerente estudio de Madalina Stefan investiga la representación fílmica de los procesos migratorios de la segunda mitad del siglo XX que tienen lugar en el espacio geográfico-cultural de las Américas, y se pregunta por las implicaciones de una determinada configuración espacial a nivel de ciertas estéticas fílmicas. Con esto, el trabajo, conformado por nueve capítulos, presenta un abordamiento sumamente innovativo que, en su corte interdisciplinar, sabe combinar enfoques de las ciencias sociales acerca de la producción social del espacio con posturas del campo de los estudios culturales y cinematográficos. Se dirige, en primer lugar, a expertos de los campos científicos mencionados; sin embargo, debido a los análisis detenidos y contundentes de las obras fílmicas, puede ofrecer, asimismo, una base para un acercamiento a las obras en cuestión que opera desde una perspectiva menos disciplinar. En concreto, en el marco del movimiento migratorio masivo, el estudio se ocupa de analizar “las autorepresentaciones de subjetividades desterritorializadas” (Stefan, 2021: 4) que se constituyen a lo largo de un corpus de tres textos fílmicos: *News from Home* (1977) de Chantal Akerman, *Diary* (1983) de David Perlov y *Mémoires d'un juif tropical* (1986) de Joseph Morder. Todas ellas son producciones de directores internacionalmente conocidos. *News from Home* da cuenta de la experiencia migratoria de Akerman en



Nueva York, mientras que *Diary* se centra en el viaje de retorno de Perlov a Brasil. Y, por último, *Mémoires d'un juif tropical* explora el intersticio geográfico-mental entre Ecuador y Francia, experimentado por Morder. Tal como desarrolla la autora en la introducción de su estudio (capítulo uno), los tres textos filmicos pertenecen al así llamado *Accented Cinema* (Naficy, 2001: 5). Además, según Stefan, tanto la noción autobiográfica subyacente como la índole ensayística de los filmes justifican la categorización más detallada del *Accented First-Person Essay Film* en tanto un género híbrido que en su lenguaje se distingue del cine comercial (2021: 5). Con ello, se configura un corpus hasta ahora escasamente investigado con respecto a la región enfocada. Asimismo, el doble manejo teórico de la categoría del espacio en el contexto filmico contribuye al alto grado de innovación subyacente en este estudio. En base a la teoretización de Lefebvre (2006), la autora enfoca el movimiento por el espacio, por un lado, “como un acto de escritura performativa” (Stefan, 2021: 7); y, por el otro, acude a la conceptualización del espacio liso de Deleuze haciendo hincapié en la cualidad nómada, no-métrica y afectiva de los procesos de espacialización en los filmes. De este modo, en la introducción, la autora ya abarca algunos aspectos clave de la base teórica de su estudio, los cuales permiten investigar la hipótesis central de que los espacios concebidos en los textos filmicos están enmarcados en “un constante proceso de alisamiento” (Stefan, 2021: 7). La pregunta acerca de la conformación entrelazada de “subjetividades desterritorializadas” (Stefan, 2021: 7) y espacios lisos guiará el análisis y quedará inscrita, sobre todo, en los capítulos seis a ocho que investigan la cualidad de la constitución espacial en cada uno de los textos filmicos en cuestión. Con esto, la perspectiva comparativa permite llevar a cabo un estudio pionero al reunir tres obras clave de directores con procedencia judía que reflexionan sobre experiencias autobiográficas de desarraigo en un periodo profundamente marcado por el auge de las escrituras del yo, según destaca la misma autora. Los capítulos dos a cinco conciben la amplia base teórica del estudio y abarcan los conceptos clave del mismo: el *Accented Cinema* (capítulo 2), el cine ensayo (capítulo 3), el *Accented First-Person Essay Film* (capítulo 4) y las construcciones espaciales en el *Accented First-Person Essay Film* (capítulo 5).

Con base en los trabajos de Naficy (2001) y Andersson/Sundholm (2016), en el capítulo dos, la autora desarrolla aquellos rasgos característicos del *Accented Cinema* que influyen sobre la constitución de espacios en los textos filmicos. Así, esta vertiente cinematográfica, que según Naficy se puede considerar un ejemplo de la “cinematografía menor” (en analogía a la “literatura menor” deleuziana), conlleva en muchos casos una marcada estética política. Tal propuesta destaca no solamente por las nociones de territorialidad, arraigamiento, epistolaridad e intersticialidad (Stefan, 2021: 11), sino que es capaz de concebir espacios subjetivos y, al mismo tiempo, múltiplemente yuxtapuestos. Como afirma Stefan, el subyacente “afecto desterritorializado” se sustenta, a su vez, por el aspecto corpóreo inscrito en el *Accented Cinema*. En este sentido, no es solamente el sonido de las películas en cuestión lo que adquiere especial importancia, sino también la cualidad de una “visualidad háptica”, tal como la desarrolla Marks (2000) al caracterizar el cine intercultural. Según Stefan, las *tactile optics*, que comunican, a su vez, con la teoría de Deleuze y Guattari sobre la imagen háptica, se vuelven la signatura preponderante del lenguaje desterritorializado (13). De esta manera, y a partir de una ruptura con las pautas representacionales del espacio métrico y normado, los espacios del *Accented Cinema* dan lugar a lo que Deleuze y Guattari conceptualizan como “nomadismo epistemológico”: la supremacía epistemológica del régimen óptico-visual queda subvertida.

La conjugación de cine y ensayo constituye el núcleo argumentativo del capítulo tres. Así, desde una perspectiva histórica, la autora recurre a las primeras ideas formuladas al respecto en los años cuarenta del siglo XX por Hans Richter, quien destacaba la representación de contenidos conceptuales a través del cine ensayo (Stefan, 2021: 19). Tal como advierte Stefan, el trabajo ensayístico sobre el espacio filmico es guiado por la plusvalía explicativa que contrae con respecto a ideas y nociones mentales clave. Además, tras recurrir a Lopate (1996) y Scherer (2001), la autora presenta una serie de rasgos adicionales del cine ensayo, tales como: la presencia de la palabra; la importancia de un punto de vista personal; la reflexividad y la narrativa no lineal, fragmentada, polifónica y multiperspectívica, entre otros aspectos (Stefan, 2021: 24). Más allá, la disyunción entre imagen y sonido (la “imagen heutónoma”, en palabras de Deleuze)

requiere una recepción activa que es inducida, igualmente, por el alto grado de autorreflexividad y experimentación inherente al cine ensayo (27).

El capítulo cuatro se centra en el *Accented First-Person Essay Film* y discute este concepto como confluencia de los elementos teóricos anteriormente introducidos y explicados. Con base en Loureiro (2000), la autora, además, hace hincapié en el hecho de que el elemento autobiográfico del *Accented First-Person Essay Film* se vuelve presente, más allá de su índole retórica, a través de un momento ético que considera el proyecto autobiográfico en términos de diálogo y alteridad (Stefan, 2021: 37). Esta decisión conceptual resulta convincente e innovadora en el contexto de las películas analizadas, puesto que estas se sustentan en “imaginarios colectivos de subjetividades desterritorializadas” (37). En cuanto al aspecto de la autoría del *Accented First-Person Essay Film*, la autora destaca un carácter autorreflexivo y lúdico que es capaz de transportar cierta inestabilidad identitaria como elemento inherente a los retratos fílmico-autobiográficos (45).

En el siguiente apartado del estudio, se desarrolla la noción espacial del *Accented First-Person Essay Film*. Tal como destaca Stefan en este quinto capítulo teórico, la cualidad procesual y continua que subyace a cualquier espacio fílmico —y que se da, por ejemplo, a través de la continuidad de lo (in)visible entre espacios *on screen* y *off screen*— se muestra en el *Accented First-Person Essay Film* vinculada a la noción de espacio social concebida por Lefebvre. Por otro lado, es el movimiento mismo, enmarcado en la retórica caminante de De Certeau, lo que convierte el espacio fílmico en un espacio marcado por la migración (Stefan, 2021: 58). Con esto, la autora retoma el hilo argumental presentado en el capítulo dos, al concebir el espacio del *Accented First-Person Essay Film* como espacio nómada que, a su vez, llama a diferentes formas de alisamiento. La figura del pliegue, desarrollada por Deleuze, es introducida por la autora como una de ellas y da lugar —a nivel fílmico— a un montaje horizontal entre imagen y sonido (Stefan, 2021: 66).

En los capítulos seis a ocho, Stefan procede a un análisis agudo y convincente de los tres textos fílmico seleccionados. Aborda primero la película *News from Home* de la cineasta belga Chantal Akerman (capítulo seis). Rodada en Nueva York en el verano de 1976 y en línea con la estética del cine estructuralista minimalista (Stefan, 2021: 75), el filme ampliamente estudiado por la crítica es abordado en este estudio por primera vez desde la perspectiva del *Accented Cinema* (73). La correspondencia epistolar entre Akerman, que en ese entonces se encuentra emigrada en Nueva York, y su madre radicada en Bruselas conforma la base de esta película. La voz de la directora, quien lee las cartas de la madre, se combina con un sonido ambiental urbano que por momentos interfiere la lectura. Ello es acompañado por tomas de la urbe norteamericana. A lo largo de sus lúcidos análisis, la autora identifica diferentes procedimientos fílmicos que llegan a concebir una particular estética espacial; de esta forma, Stefan destaca que *News from Home*, aparte de recoger un movimiento deambular por la ciudad que ya introduce una dinámica de alisamiento, demuestra la tendencia de sumergirse en lugares que pueden ilustrar el motivo del intersticio, tales como encrucijadas, medios de transporte o lugares periféricos (Stefan, 2021: 79). Además, el hecho de que la instancia narrativa se desdoble y de que parte de ella sea omitida (Akerman lee únicamente las cartas de su madre y no las suyas propias) conlleva una noción liminal de desubicación y disyunción que Stefan observa no solamente a nivel individual sino también a nivel del espacio creado por la directora.

Tal como afirma la autora en el capítulo siete de su estudio, el trabajo fílmico del cineasta israelita-brasileño David Perlov, director migrado de Brasil a Europa en los años cincuenta del siglo XX, se enmarca en un cine político con reminiscencias al *Direct Cinema* y al *Cinéma Vérité* (Stefan, 2021: 108). En concreto, su trabajo *Diary*, rodado entre 1973 y 1983, se puede considerar un “diario autobiográfico ensayístico-documental” (109) que consta de seis capítulos, cada uno de ellos con una duración aproximada de una hora. Stefan enfoca, sobre todo, el sexto capítulo del diario fílmico, centrado en la narración del regreso del cineasta a Brasil. Según la autora, la índole ensayístico-documental de la película

se traduce en el hecho de que la filmación de lugares específicos en la urbe de São Paulo adquiere su propio valor semántico. Tal como subraya Stefan, son las tomas de estos lugares lo que conlleva un aspecto subversivo, en tanto se vuelven *counter-narratives* en el sentido señalado por Bhabha. De tal modo, se desarrolla una particular perspectiva espacial que induce una “mirada desde los márgenes” (117) en el diario filmico. Stefan llega a demostrar que esta mirada poscolonial y anti-hegemónica transmite no solamente nociones de desarraigo y desterritorialización a nivel individual-autobiográfico, sino que también hace visible y permite explorar los espacios fuera del discurso oficial del Estado (134). Además, es la particular confluencia de imagen, voz y sonido presente en el diario filmico de Perlov lo que llega a crear una espacialidad capaz de trascender las coordenadas geográfico-referenciales.

El filme *Mémoires d'un juif tropical* (1986) del director franco-ecuatoriano Joseph Morder corresponde a una obra expresamente autobiográfica, basada en diferentes fragmentos de un diario filmico grabados en 1984. Como expone Stefan al principio del capítulo ocho de su estudio, el hilo conductor de la obra lo constituye la exploración de los orígenes identitarios del director, lo cual revela el carácter existencial del filme. Morder persigue sus orígenes entre Francia y Ecuador; con esto, sitúa el propio trabajo filmico en un intersticio geográfico que, a su vez, refleja tanto el “desdoblamiento identitario” (Stefan, 2021: 152) como la superposición constante de los espacios urbanos de París y Guayaquil. La multiplicación de nociones identitarias se traduce, además, como advierte Stefan, en la concepción de un doble narrador autodiegético que se encuentra ya en París, ya en Guayaquil (178). Un tercer componente de alisamiento es detectado por Stefan en el particular tratamiento de la disyunción visual-sonora en el trabajo de Morder. La autora hace hincapié en el hecho de que, a diferencia de las otras películas analizadas, Morder ubica la imagen heurística en un mismo plano que hace funcionar, en muchas escenas, a partir de elementos visuales incongruentes (186).

Las conclusiones en el último capítulo del estudio destacan tanto las convergencias como las variaciones de los diferentes espacios filmicos investigados. En este contexto, de manera sumamente convincente, Stefan hace hincapié en el hecho de que todas las obras filmicas analizadas, junto con reflexionar sobre los efectos de los procesos migratorios, de desterritorialización y desarraigo reflejados a nivel subjetivo, dan visibilidad a “una mirada comprometida y desde abajo, ubicada en los márgenes e intersticios” (Stefan, 2021: 191). Así, la autora demuestra que las películas en cuestión trascienden un nivel argumental exclusivamente individual e introspectivo. Es dicha observación, junto a la firme exploración analítica y teórica de los espacios filmicos recorridos, lo que induce a que esta obra deba considerarse un trabajo sumamente relevante y pionero en el conjunto de los estudios internacionales sobre el *Accented Cinema*. Además, el gran mérito de Stefan radica en revelar la función destacada del elemento espacial dentro de esta vertiente cinematográfica y en haber extendido la perspectiva investigativa al espacio cultural de las Américas.

## Bibliografía

- ANDERSSON, Lars Gustaf; SUNDHOLM, John (2016), “Accented cinema and beyond: Latin American minor cinemas in Sweden, 1970-1990”, en *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, vol. 13, n.º 3, pp. 227-245. DOI: <[https://doi.org/10.1386/slac.13.3.227\\_1](https://doi.org/10.1386/slac.13.3.227_1)>.
- LOPATE, Phillip (1996), “In Search of the Centaur: The Essay Film”, en Warren, Charles (ed.), *Beyond Document: Essay on Nonfiction Film*. Hanover, N.H.: Wesleyan University Press, pp. 243-270.
- LOUREIRO, Ángel (2000), *The Ethics of Autobiography. Replacing the Subject in Modern Spain*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- MARKS, Laura U. (2000), *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Duke University Press.

NAFICY, Hamid (2001), *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.

SCHERER, Christina (2001), *Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerungen im Essay-Film*. München, Fink.

STEFAN, Madalina (2021), *Espacio nómada en el ensayo autobiográfico del Accented Cinema*. Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier; New Orleans, University of New Orleans Press.