

Tele Pathos

encontre amorós en la distància

Gerard Garcia Marginedas

Tutora: Núria Bou

Curs 2014/15

Treballs de recerca dels programes de postgrau del Departament de Comunicació

Departament de Comunicació

Universitat Pompeu Fabra

No hauria estat possible sense tots aquells amics, professors i companys que mitjançant encontres –presencials i en la distància– han estat la guia necessària per la creació d'aquest assaig.

Dedicat a la Maria, aquella amb qui porto més temps compartint-ho tot i amb qui he tingut experiències més properes al *tele pathos*.

Resum

El present assaig analitza com el cinema ha representat la comunicació entre dos amants separats per la distància. S'ha realitzat un rastreig i una historització de moment cinematogràfics que mostren un contacte significatiu entre els estimats creant un espai virtual entre ells. El treball estudia i relaciona contactes telepàtics, epistolars i també comunicacions a través de tecnologies de l'era digital com la videotrucada, analitzant les fortes similituds que presenten quan són explicats a través del llenguatge cinematogràfic.

Paraules Clau

Cinema, amor, distància, *tele pathos*, telepatia, pla-contraplà, muntatge, epistolaritat, carta fílmica, videotrucada, pantalla, espai virtual.

Abstract

This essay analyses how cinema represents the communication between lovers separated by distance. It scrutinizes and historicizes a bunch of cinematographic moments that show a significant contact between lovers creating a virtual space between them. This work studies and establishes relations within telepathic experiences, epistolary contacts and communications provided by digital-age technologies such as the video-call. It analyses the strong similarities among the way those are presented though audiovisual language.

Keywords

Cinema, love, distance, *tele pathos*, telepathy, shot / reverse shot, cinematogràfic editing, epistolarity, film letter, videocall, screen, virtual space.

Índex

Introducció	6
Classicisme: la cristal·lització del <i>tele pathos</i> en imatges	11
La pantalla digital contemporània, el límit de la destrucció de la distància	11
El precedent de la videotrucada, la sutura clàssica	12
L'absència, generadora de llenguatge	16
El pes de l'herència, la lleu mutació del motiu en el classicisme	20
La posada en escena de l'epistolaritat	24
Manierisme: posada en dubte del mecanisme	26
Modernitat: derives i actualitzacions del motiu	31
La problematització del muntatge	31
El límit de la problematització: el trencament	35
La carta fílmica, actualització del motiu	37
Contemporaneitat: noves (im)possibilitats comunicatives	41
El mecanisme clàssic esdevé realitat comunicativa	41
La impossibilitat de la sutura en la mediació	43
L'estètica i la narrativa de la interferència	45

Mutació de l'objecte conductor del desig	46
Enviar la visió del món, el rastre de la modernitat	48
Posada a prova del retrobament clàssic	50
Conclusions	52
Referències	55
Bibliografia	55
Filmografia	57

Introducció

L'amor no té límits ni fronteres, l'amor pot escurçar qualsevol distància, aquestes són afirmacions pròpies de l'imaginari col·lectiu quan es parla de l'amor des d'un punt de vista idíl·lic. Però té aquest saber popular una traducció en la representació cinematogràfica? El llenguatge de les imatges ha aconseguit traduir l'expansió il·limitada d'aquest sentiment?

El present assaig es disposa a analitzar com el cinema ha figurat el sentiment amorós entre dos amants separats per la distància, com ha mostrat el moment de comunió –i fins i tot comunicació– entre ells tot i trobar-se en espais diferents.

En l'era contemporània, el regne absolut de la pantalla, tecnologies com la videotrucada permeten una comunicació personal mediada que sembla donar una forma concreta a la comunió entre amants distants a través d'un espai virtual. A través d'una pantalla és possible veure la imatge de l'estimat, i fins i tot sentir la seva veu, compartint un mateix temps a través de la mediació digital. Però abans de l'aparició d'aquesta tecnologia, com es produïa, o el que és més interessant, com es representava cinematogràficament aquest encuentre significatiu entre dues persones estimades separades? I què era el que substituïa l'espai virtual de l'era digital?

Abans que aparegués una possibilitat real que permetés aquesta comunicació l'esforç per mostrar-la en imatges era encara més revelador. Era necessari trencar o modificar els límits del llenguatge cinematogràfic, experimentar, per acabar mostrant un esdeveniment invisible a la mirada.

Així doncs, aquest treball pretén, en un sentit historicista, analitzar les figuracions d'aquest motiu que ha anat generant el llenguatge fílmic, obrint una possible via d'investigació en aquest sentit. I demostrant, així, que la necessitat d'explicar un fenomen –que fins aquell moment no tenia una formulació concreta– enfronta als creadors a trobar-ne una, que va evolucionant i cristal·litzant al llarg de la història del cinema.

Mostrar una comunicació entre dos amants abans que una sigui una realitat comunicativa és quelcom gairebé màgic i que sublima a l'amor de la mateixa manera que ho fan les afirmacions del saber popular que inicien aquesta introducció. Quan els estimats, des de la distància, tenen un rencontre amorós significatiu, el que succeeix en aquest moment és un fenomen que trenca amb el realisme, ja que s'exposa una possibilitat que no existeix en la realitat del seu temps. De fet, el que es mostra veritablement és un contacte telepàtic.

És per això que un dels pilars teòrics sobre els que se sustenta l'assaig són les idees del filòsof francès Jacques Derrida sobre la telepatia. En el seu escrit *Telepathy*, recull el breu i imprecís testimoni de Freud sobre aquest tema i intenta donar-li forma i concreció. Tant Freud com Derrida, no acaben d'afirmar de forma asseverativa la possibilitat real de la telepatia, però això no resta pas valor a tot allò que dedueixen d'aquest mode de comunicació i les característiques que li atorguen si és que existís.

Per a Derrida cal destacar una clara diferenciació entre dos conceptes: *thought transference* i *telepathy*. El primer correspondria a enviar un contingut mental, un pensament, d'un subjecte a un altre, que és el que més sovint s'ha associat al mot telepatia. Però cal que ens fixem en l'altre concepte, *telepathy*, que agafant el significat directament des de l'arrel grega –*tele* distància, *pathos* passió– correspon a la possibilitat de compartir un sentiment en la distància. I és precisament aquest últim el que ens interessa, i que de fet dóna nom al treball, perquè acota de manera concisa l'objecte d'estudi: aquells moments en que el cinema mostra com dos personatges tenen un moment de comunicació en que comparteixen un sentiment – en aquest cas l'amorós– en la distància, un moment de *tele pathos*.

Un cop feta aquesta distinció, és interessant veure com la telepatia, a ulls de Derrida, és un fenomen completament indissociable de l'epistolaritat i les telecomunicacions. “In this way you would explain to yourself the constant association, at least in terms of the figures, comparisons, analogies, etc., between a certain structure of telecommunications, of the postal technology (telegrams, letters and postcards, telephone) and the material which is today situated at my disposal when I hear about telepathy”. (Derrida, 1988: 29) Segons Derrida un fenomen –que es podria considerar paranormal– com és la telepatia i un contacte –amb el que tots

estem familiaritzats— com és el contacte per carta produeixen essencialment el mateix procés psicològic i mental. De fet, en el seu text —que en una espècie de joc metareflexiu i irònic està escrit en forma epistolar— afirma de forma ben clara que no hi ha cap diferència entre aquests dos modes de comunicació. “The ultimate naivety would be to allow oneself to think that Telepathy guarantees a destination which ‘post and telecommunications’ fail to provide. On the contrary, everything I said about the postcard structure (...) is found in the network. This goes for any tele-system – whatever its content, form or medium.” (Derrida, 1988: 16)

Un cop establerta aquesta analogia se’ns obre una nova via a explorar a nivell teòric. Ens cal veure quina és la teoria i la ontologia que han creat les formes escrites com la filosofia i la literatura al voltant de l’epistolaritat, precisament per ser un mode de comunicació en la distància. Caldrà veure si les idees que exposen es poden traslladar a l’estudi del motiu tractat en el cinema i si generen alguna relació —de similitud o de contrast— amb l’expressió en imatges d’una comunicació en la distància.

Aquest assaig s’entén a la llum de principalment dues obres que marcaran una base teòrica sobre la comunicació epistolar i el contacte amorós en la distància. L’assaig de Pedro Salinas *Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar* i el llibre *Fragmentos del discurso amoroso* de Roland Barthes. La primera obra serà utilitzada pel seu detallat estudi de les especificitats i característiques del contacte per carta. La segona no tracta específicament l’epistolaritat sinó els elements que conformen el discurs amorós —atributs, accions, sentiments, característiques— basant-se en referents filosòfics i literaris. Ens és útil perquè en aquesta obra enciclopèdica dels factors que conformen les relacions sentimentals es tracta òbviament el tema de la carta amorosa així com també altres temes que toquen tangencialment el motiu que tractem, com podria ser el sentiment d’absència cap a l’ésser estimat.

A partir de l’estudi d’aquestes obres trobarem ponts amb l’art que ocupa aquest treball, el cinematogràfic. En el seu assaig, Pedro Salinas exposa el següent sobre el contacte epistolar: “Pero he aquí la carta, que aporta otra suerte de relación: un entenderse sin oírse, un quererse sin tactos, un mirarse sin presencia, en los trasuntos de la persona que llamamos, recuerdo, imagen, alma” (Salinas, 1983: 29).

I si ens fixem en les idees de Barthes quan parla de correspondència escrita: "(...) lo que entablo con el otro es una relación, no una correspondencia: la relación pone en contacto imágenes. (Barthes, 1982: 52) És curiós com els dos autors, en parlar de contacte epistolar parlen d'un contacte entre imatges, i Salinas fins i tot utilitza la paraula mirada. Aquesta necessitat de parlar d'imatges i de mirades és significativa si tenim en compte que la representació de la passió en el cinema, com bé explica Núria Bou, són precisament uns ulls que miren uns ulls que els miren sota el mecanisme del pla-contraplà.

I és que el cinema, com veurem, aconseguirà expressar exactament aquesta comunió de la que tracta el treball a través del pla-contraplà en la distància. Aquesta mirada de la que parla Salinas, o el contacte d'imatges de Barthes acabarà convertit en el cinema en el pla-contraplà entre dos espais allunyats. El cinema, forçant el seu llenguatge, portarà un pas més enllà la representació de la passió salvant la variable de la distància.

Per a Barthes, el que és important de les cartes amoroses no és el contingut de la carta, sinó que la comunicació en si es produeixi. "(...) la carta, para el enamorado, no tiene valor táctico: es puramente expresiva" (Barthes, 1982: 52) és el simple desig de demostrar a l'altre que estem pensant en ell, que ens hi estem comunicant. "Pensar en ti" no quiere decir otra cosa que esa metonímia. Puesto que, en si, ese pensamiento está vacío: no te pienso; simplemente, te hago aparecer (...) no tengo nada que decirte, sino que este nada es a ti a quien lo digo." (Barthes, 1982: 52) Que és precisament al que Derrida es refereix quan parla de la necessitat d'escriure a algú sense saber què dir-li, el missatge del no-missatge, que té simplement un valor expressiu. "To say 'OK?-OK?' ['Ça va?- Ça va?'] doesn't carry any message is only true from the point of view of the aparent content of the utterances, and one must acknowledge that I am not expecting information in response to my question. But that doesn't stop the exchange of 'ça-va's remaining eloquent and significant." (Derrida, 1988: 11-12)

Enretirar la importància del contingut de la comunicació i donar-li a l'acte de comunicació en si és interessant a l'hora de transportar aquest motiu a l'àmbit cinematogràfic. Perquè el pla-contraplà en la distància serà exactament això, una creació del llenguatge cinematogràfic que ens informarà de la comunicació entre els

dos personatges sense cap altre missatge que el propi vincle que es produeix entre ells, amb un valor simplement expressiu. “(...) Cartas como miradas, que van derechas de unos ojos a otros, sin nada cruzado ni tercero entre ellas. Es la carta pura” (Salinas, 1983: 36). El cinema, per tant, aconseguirà traduir i quedar-se amb l'essència del que és la comunicació a distància, adaptant idees filosòfiques i literàries que s'han creat entorn de contactes telepàtics –*tele pathos*– o epistolars.

El treball, per tant, crearà un triple pont entre la teoria epistolar que han creat les formes escrites, el contacte telepàtic en el cinema cristal·litzat en el pla contraplà en la distància, i l'adveniment de noves tecnologies com la videotrucada que ofereixen la possibilitat real d'aquesta comunicació i seran reincorporades en el discurs cinematogràfic.

El corpus d'anàlisi del treball és un conjunt de pel·lícules que tenen algun moment significatiu on es mostra clarament una comunicació en la distància. El treball consisteix llavors en un rastreig d'aquest motiu en concret al llarg de la història del cinema i analitzar com s'ha resolt i ha evolucionat a nivell de llenguatge.

Classicisme: la cristal·lització del *tele pathos* en imatges

La pantalla digital contemporània, el límit de la destrucció de la distància

Dos personatges, un sentiment d'amor que els uneix, i una gran distància que els separa. Una gran distància que acaba donant nom a un film en la contemporaneïtat: *10.000km* (2014) de Carlos Marquès-Marcet. La pel·lícula s'inscriu en l'era digital, explorant com l'auge dels ordinadors personals i dels *smartphones* han provocat un canvi en la manera d'entendre i representar les relacions humanes. Aplicacions, xarxes socials, programes, permeten nous tipus d'interaccions a través de pantalles que abans no eren possibles. Sergi i Alexandra són dos amants que se separen quan ella decideix marxar de Barcelona per passar una temporada a Los Angeles, però la pel·lícula explica la seva relació a través dels seus encontres, que a partir de llavors es produeixen en un entorn virtual i sempre mediats per una pantalla.

El mecanisme del pla-contraplà, la circulació de mirades amb la que el cinema clàssic aconsegueix explicar l'explosió de la passió amorosa de forma definitiva –els ulls que miren uns ulls que els miren que bé explica Núria Bou– semblen no tenir límits en aquesta pel·lícula. L'era digital sembla permetre aquest mecanisme fins i tot per amants que es troben separats per l'oceà Atlàntic. La realitat comunicativa de la videotrucada s'adequa i s'adapta al mecanisme clàssic, canviant els contraplans entre dos rostres, per l'alternança entre una mirada i una pantalla que mostra una altra mirada que retorna. De fet, porta fins al límit una de les característiques del mecanisme: "(...) la destrucció, o mejor dicho, la elisión del espacio en el que se inscriben los personajes –aislando sus rostros en tanto escenario de la representación pasional–, comporta una verdadera anulació de la distància que les separa. (Bou, 2002: 38) La videotrucada s'encarrega que aquesta distància que s'anul·la entre els personatges no sigui només el seu entorn immediat sinó que puguin arribar a ser kilòmetres de distància.

Però per més sorprenent que sembli, aquesta trobada en la distància, aquest moment de comunió en un espai virtual compartit, l'espectador cinematogràfic ja l'ha pogut veure abans de la invenció d'aquesta tecnologia. I és que la videotrucada té un precedent en el muntatge cinematogràfic.

El precedent de la videotrucada, la sutura clàssica

En el si del classicisme cinematogràfic, cap al final de l'època muda, trobem ja una forma concreta de mostrar un contacte entre amants en la distància. És en la proposta que realitza el film *Seventh Heaven* (1927) de Frank Borzage. Tot i ser un melodrama realista, aconsegueix explicar de manera poètica i podríem dir que fantàstica aquesta connexió entre dos personatges que s'han hagut de separar degut a una guerra. Un contacte, que com que no està mediat per cap tecnologia que el permeti, s'acosta al fenomen telepàtic, aportant un punt líric a la narració però sense perdre en cap moment el to i la versemblança de la història que explica.

La pel·lícula narra la història d'amor entre Chico i Diane –interpretats per Charles Farrell i Janet Gaynor– que s'inicia quan ell la salva a ella de viure al carrer i l'acull a casa seva. Viuen junts una temporada –al setè pis d'un edifici que ells mateixos anomenen *Heaven*– i just quan comencen a reconèixer l'amor que es professen l'un per l'altre ell rep l'avís que ha de marxar a la guerra. El seu amor queda truncat brutalment just quan començava a brotar. És per això que el film s'encarrega de trobar una manera de continuar explicant aquella història romàntica. I és per aquesta necessitat que els amants, abans de separar-se, decideixen continuar “veient-se” cada dia a una hora concreta del matí. Aquest encuentre es produirà a través d'un pla-contraplà en la distància entre els dos personatges protagonistes del film.

Abans d'arribar a aquest moment que prefigura les tecnologies de l'era digital, ens fixarem com la pel·lícula el prepara. Se serveix d'uns elements narratius i visuals que predisposen i preparen a l'espectador a creure's el moment de comunió en un espai virtual de muntatge que seria impensable segons els principis de versemblança. La perfecta sutura entre el pla-contraplà en la distància entre Chico i Diane –que explicarà aquest contacte telepàtic– serà reforçada per un objecte, un temps, i una imatge mental que seran mostrats abans de la separació dels estimats seguint una lògica clàssica causal on res pot ser utilitzat si abans no ha estat presentat.

El primer dels elements, l'objecte, són unes medalles nupcials que Chico i Diane es donen mútuament realitzant una espècie de ritual per sacralitzar la seva relació tot i no estar casats. Aquest és un element important per portar a la ment l'estimat ja que funciona com un activador del seu record, alhora que ens permet un contacte tàctil

que la distància impedeix. Fixant-nos en el recull d'elements del discurs amorós que analitza Barthes queda clara la funció d'aquestes medalles. Funcionen alhora com a regal i com a objecte de l'estimat¹, que de fet són els únics objectes que tenen alguna rellevància dins de la constel·lació d'elements que formen la relació sentimental, "fuera de estos fetiches no hay ningún otro objeto en el mundo amoroso. Es un mundo sensualmente pobre, abstracto, deslavado, despojado" (Barthes, 1982: 190). El regal de l'amant "es caricia, sensualidad: vas a tocar lo que he tocado, una tercera piel nos une" (Barthes, 1982, 84) i activa aquest contacte tàctil alhora que "todo objeto tocado por el cuerpo del ser amado se vuelve parte de ese cuerpo y el sujeto se pega a él apasionadamente" (Barthes, 1982, 189) i per tant acaba resultant una extensió més del cos de l'altre. És precisament per això que les medalles sempre jugaran un paper clau en els moments en que els amants es comuniquen, són clarament el que Barthes anomena un objecte metonímic, que funciona com a substitut de l'absència de l'altre. Chico i Diane sempre s'hi aferraran ben fort en els moments de comunicació, aportant un element del discurs amorós –i per tant, un element que apel·la a allò emocional– que ajuda a l'espectador a unir el pla i el contraplà separats per la distància.

La imatge mental és un altre dels elements que faciliten la comprensió del moment de comunió. Just abans de marxar Chico demana a Diane que es quedi quieta un segon, aleshores, el film ens mostra un pla d'ella, del seu rostre perfectament il·luminat amb un contra molt marcat que ressalta la seva figura del fons.



Fotogrames del film *Seventh Heaven* (1927) de Frank Borzage

¹ Roland Barthes separa en dues entrades diferents els conceptes de *Regal* i *Objecte* dins de la seva obra *Fragments del discurs amorós*, però en aquest cas funcionen com un tot. De fet, ja avisa Barthes a l'inici del seu llibre que poden haver-hi interferències i coincidències entre els diferents elements que ell cataloga.

L'intertítol en aquell moment ens mostra les paraules de Chico "Let me fill my eyes with you", deixant veure clarament com Chico –i també òbviament Frank Borzage– són molt conscients de la importància d'aquesta última mirada. Perquè de fet, la última imatge que s'emporta ell abans de partir és el contraplà femení icònic del classicisme. La imatge que li mancarà quan vulgui tenir un encontre que representi la passió mentre sigui a la guerra. Haurà guardat el contraplà a les seves retines, per poder-lo utilitzar posteriorment.

El tercer element, és el temps, que acaba de reforçar la intel·ligibilitat del mecanisme per a l'espectador. Just després de crear la imatge d'ella que ell voldrà recordar sona el rellotge, que marca les onze. Aleshores es produeix un encadenat entre la imatge d'ella i un pla del rellotge de paret. Queda així relacionada la imatge de Diane amb aquest moment concret del dia, moment que a partir de llavors, no passaran junts físicament, però sí que compartiran.

Arriba doncs el punt àlgid del film segons la qüestió tractada: el primer moment de comunicació en la distància entre els personatges.



Fotogrames del film *Seventh Heaven* (1927) de Frank Borzage

Ell és a la guerra, ella al seu niu d'amor, un primer pla ens mostra com repica un rellotge que marca les onze, que és justament el mateix pla que abans s'havia fos amb la imatge d'ella. En sentir-lo, Diane s'agafa fort a les seves medalles nupcials,

alça el cap i tanca els ulls. Els intertítols mostren com repeteix un mantra: “Chico, Diane, Heaven” –de fet, aquestes paraules se succeeixen per encadenat, com faran a continuació les imatges d’ells dos–. Tornem altre cop a la imatge de Diane que suaument comença a fondre’s amb la de Chico, que és al camp de batalla en la mateixa posició, agafant fort les medalles. Com a espectador presenciem un vaivé entre les dues imatges a través d’encadenats que els uneixen de manera progressiva, suau i lírica. Estan connectats –telepàticament–. Es com si alcessin el cap a la força superior que uneix i que sublima el seu amor de tal manera que els permet comunicar-se. Que no és tant una instància superior religiosa, sinó més aviat el pla-contraplà del classicisme. I tot i que la necessitat bàsica que havíem comentat que compona aquesta figuració no és present: els ulls que miren uns ulls que els miren, els elements que hem exposat anteriorment supleixen la mancança aportant-li la força expressiva necessària.

L’espectador veu que els dos personatges realitzen el ritual en un temps compartit, entén que Chico en aquell moment recorda el contraplà d’ella en les seves retines i que ells acariciïn les medalles no fa més que recordar que efectivament un regal entre amants és una tercera pell que els uneix o fins i tot una extensió del cos de l’estimat. Sembla que comparteixin un mateix espai, aquest *Heaven* que resa la tercera paraula del mantra que repeteixen els dos personatges, que ja ha deixat de ser el setè pis d’un edifici de París, per passar a ser el mot que dóna nom de forma poètica al lloc on s’està produint l’encontre entre ells dos. L’espectador entén a través del contacte entre les dues imatges allò invisible que està succeint entre ells. Se’ns mostra de manera clara el *tele pathos*, que bé definia Derrida com compartir un sentiment en la distància. A través del muntatge s’ha creat l’espai virtual de trobada amorosa significativa.

Per tant, l’afirmació que la videotrucada uneix a Sergi i a Alex en el film *10.000km* i permet portar fins al límit l’anul·lació o la destrucció de la distància és cert. Però com també és cert que el cinema clàssic va produir una unió semblant entre Chico i Diane a *Seventh Heaven*. El muntatge del cinema clàssic substitueix l’entorn digital, sent el propi pla-contraplà el que funciona com a espai virtual que permet la comunicació entre els amants. El mecanisme que representa la passió en el cinema és tant potent i està tant arrelat en l’imaginari dels espectadors que pot evitar la

variable de la distància creant un moment d'encontre que prefigura tot un seguit de tecnologies que encara trigaran anys a concebre's.

És per tant a través de la tradició i la història del cinema que el precedeix que s'arriba a la figuració plena d'aquest motiu. Perquè les formes cinematogràfiques no sorgeixen del no res, sinó que es van cristalitzant a través de la repeticions, mutacions, transformacions i evolucions. Per entendre, doncs, aquesta forma cristal·litzada que hem trobat a *Seventh Heaven* farem un salt enrere per intentar rastrejar quan apareixen en la història del cinema alguns dels seus trets en la seva forma primigènia. En quin moment es trenca i s'experimenta amb el llenguatge cinematogràfic començant així a configurar la forma expressiva que estem analitzant.

L'absència, generadora de llenguatge

En el cinema, si parlem de creació de llenguatge, apareix gairebé sempre i de forma recurrent el nom de David W. Griffith. "Sus películas contienen el origen de las principales posibilidades expresivas del cine" (Jacobs, 1971: 144). I el motiu que estem estudiant no serà pas un cas atípic, ja que és prefigurat en un dels seus curts de la Biograph de finals de la primera dècada del segle XX.

El curtmetratge al que ens referim és *After many years* (1909), una adaptació del poema *Enoch Arden*². En aquest, Griffith s'ocupa de trobar una solució expressiva al sentiment d'absència que pateix la protagonista femenina quan el seu marit salpa en un vaixell cap a terres llunyanes. El patiment d'una absència és la fase inicial que porta al moment de comunió entre dos amants distants.

L'absència, també és el que activa els dos fenòmens que des de la introducció hem avançat que quedaran relacionats amb el motiu tractat: el contacte epistolar i el contacte telepàtic. Salinas ho afirma de forma concisa: "la situación humana originaria de toda carta: la ausencia" (Salinas, 1983: 48). Per a Derrida, la telepatia neix per evitar el dolor de la partida de l'estimat: "feeling [le sentiment] (always close

² Poema narratiu publicat l'any 1864 per Alfred, Lord Tennyson alhora basat en una història de Thomas Woolner.

to onself, it is thought), against the suffering of distancing [*la souffrance de l'éloignement*] that would also be called telepathy” (Derrida, 1988: 36). Trobem per tant una convergència de tots aquests fenòmens en el seu origen que passa per expressar el dol d'una absència.

Si ens fixem en les idees de Barthes sobre el concepte de l'absència, afirmen, que ja per si mateix, és un sentiment que genera llenguatge. “La ausencia dura, me es necesario soportarla. Voy pues a manipularla: transformar la distorsión del tiempo en un vaivén, producir ritmo, abrir la escena del lenguaje (el lenguaje nace de la ausencia: el niño se agencia un carrete de hilo, lo lanza y lo recupera, imitando la partida y el regreso de su madre: se crea así un paradigma)” (Barthes, 1982: 49). Això és el que succeeix precisament en l'entorn cinematogràfic, que per explicar aquest sentiment es genera un paradigma, es crea llenguatge. Griffith, en el seu curt, després de veure la nau desaparèixer en la llunyania, en el moment en que la protagonista es queda sola, davant del mar, mirant l'horitzó, decideix trencar dues de les convencions que fins ara havien seguit la immensa majoria de les produccions cinematogràfiques, el pla general i la unitat d'escena.

Tal com ho descriu l'historiador cinematogràfic Lewis Jacobs: “Griffith en la escena de Annie Lee preocupada esperando a su marido, se superó a si mismo, tomando un amplio primer plano del rostro del personaje. En la Biograph la impresión fue vivísima: «Fotografiar solo la cabeza? Pero, ¿qué va a decir la gente? Está contra todas las normas del cine.» Estos fueron los primeros comentarios, pero Griffith no tenía tiempo para discutir; reservaba otra sorpresa: después del primer plano de Annie, insertó una imagen referida al objeto de sus pensamientos, su marido abandonado en una isla desierta. Este tránsito de una escena a la otra sin finalizar ninguna de las dos suscitó un avispero de críticas: «¡Sólo sirve para quebrar la acción! ¿Cómo se puede narrar nada saltando de esa forma? ¡La gente no lo va a entender!” (Jacobs, 1971: 153)

Tot i que Jacobs s'aventura a dir de manera errònia que Griffith inventa el primer pla i el muntatge en paral·lel en aquesta escena³, el que és significatiu és la narració de

³ Cal recordar que el primer pla i el muntatge paral·lel són recursos que ja s'havien utilitzat abans en la història del cinema. *The great train robbery* (1903) de Edwin S. Porter era distribuït justament amb un primer pla d'un dels personatges del curt perquè es projectés abans o després de la pel·lícula, però no estava inclòs dins de l'acció i no tenia una funció narrativa. El que sí que incorpora narrativament el

les reaccions de la productora durant la filmació del curt. Demostren que per explicar aquest sentiment Griffith necessita trencar amb formes que fins llavors eren la norma.



Fotogrames d'*Enoch Arden* (1909), una versió d'*After many years* (1909) que fou realitzada uns anys més tard pel mateix Griffith degut al seu gran èxit, ja que no hem pogut accedir a les imatges del curt original.

Com veiem en les imatges, Griffith inicia l'escena després d'un intertítol explicant la situació d'ella, i als pocs segons d'haver-la començat n'insereix un altre, que narra la situació d'ell. És a partir de llavors on l'escena es compon de salts entre la platja on es troba Annie i la illa deserta on es troba Enoch. Per voler mostrar els pensaments de la dona trobant a faltar el seu marit és necessari realitzar el muntatge paral·lel entre els dos espais. Unint els dos personatges a través del sentiment, ens demostren que tot i estar en espais diferents, s'estableix una relació entre ells.

Aquest cas concret ens serveix per veure de forma molt clara que "la història del llenguatge cinematogràfic no sorgí en abstracte de los recursos expressivos que le

curt de Porter i és gairebé el que estructura tot el curt és el mecanisme de muntatge paral·lel, l'utilitza per explicar una persecució.

⁴ Si ens fixem no apareix el primer pla del que parla Lewis. No sabem si és que l'historiador americà va exagerar una mica quan va parlar d'un primer pla –ja que sí que és cert que és un pla bastant més tancat que la majoria de plans del film–, o si en aquesta versió posterior el van canviar per un pla mig.

son propios, sino más bien de la necesidad de obtener soluciones visuales concretas que permitiesen explicar determinadas historias” (Bou, 2002: 33). I que per tant ens trobem a l’inici de la figuració del motiu, quan el creador s’enfronta per primera vegada a la necessitat d’explicar un fet concret –en aquest cas el sentiment d’absència que et porta a pensar en l’estimat– i el tradueix en llenguatge visual.

És a través del sentiment que és possible anar un pas més enllà a nivell de llenguatge. Jacobs analitzant l’escena del curt de Griffith descriu un canvi en la unitat de muntatge, que passa de ser l’escena a ser el pla. “Los encuadres, libres de cualquier limitación temporal o espacial, encontraban en el tema su instrumento de coherencia” (Jacobs, 1971: 154). Però no és simplement el tema el que uneix els dos espais del muntatge paral·lel, sinó més aviat el sentiment: tal com bé analitzarà Sergei Eisenstein a partir de les mateixes imatges i extrapolant-ho al llenguatge clàssic americà en general: “(...) la estructura del montaje se fue revelando gradualmente como un secreto de la estructura del discurso emocional” (Eisenstein, 1986: 228). És gràcies a la narració amorosa, a l’explicació del sentiment, que és possible realitzar la sutura entre els dos espais, que l’espectador els uneix i els considera com un tot. Núria Bou, en el seu assaig en que analitza la passió amorosa en el cinema, afirma que “el elemento sentimental (...) es siempre un espacio de inteligibilidad en la historia: (...) verdadero hilo de Ariadna que garantiza una perfecta comprensión de la trama” (Bou: 2002, 22). La cita es refereix concretament a un nivell argumental, però és una idea fàcilment aplicable a nivell de muntatge en el cas que ens ocupa. És a través de la constant del sentiment amorós que es poden realitzar variacions, innovacions, que l’espectador pot entendre.

A partir d’aquest curtmètrage Eisenstein compara en un dels seus escrits el muntatge americà amb el de l’escola russa a la que ell pertany. Segons ell, Griffith es queda estancat i no innova pas massa més del que ja veiem a *After many years*. “(...) Griffith permanece todo el tiempo en un nivel de *representación y objetividad*, y nunca prueba, mediante la yuxtaposición de las tomas, a dar forma al significado y a la imagen” (Eisenstein, 1986: 219), això últim és el que precisament exalta del muntatge rus. Fins i tot afirma que el muntatge americà “es la sustancia de una copia exacta del lenguaje del discurso emocional exaltado” (Eisenstein, 1986: 228). Perquè efectivament Griffith no busca crear nous significats a partir de les imatges, sinó que el seu fi es trobar una forma concreta per expressar el discurs emocional.

És precisament aquí on Griffith excel·leix: No genera significats nous a través del joc d'imatges, fet que caracteritza a Eisenstein, però aconsegueix donar forma a la passió –en aquest cas en la distància– d'una manera tant efectiva que acabarà influint a les obres posteriors en el terreny cinematogràfic.

El pes de l'herència: la lleu mutació del motiu en el classicisme

Griffith estableix la base sobre la que Frank Borzage pot crear el seu moment poètic. Apropar-se al rostre dels personatges i realitzar un muntatge paral·lel entre els amants, utilitzant l'emoció per realitzar una connexió entre plans d'espais diferents. És per això que el públic no té cap problema en entendre aquest moment, perquè anteriorment ja s'ha pre-figurat –o figurat completament– i forma part seu del coneixement i la seva herència visual a l'hora d'enfrontar-se amb les imatges. Perquè realment el motiu no varia massa o gens –en la seva representació a través del muntatge– durant aquests anys. És cert que en Borzage està més depurat, i utilitza més elements, i de forma més mesurada, que tots convergeixen en explicar aquesta comunicació invisible a la vista, però seria erroni afirmar que es produeix un canvi substancial. És interessant, per això, veure coincidències, accions i imatges que funcionen com a mirall entre aquestes dues obres separades en el temps.

En el curtmetratge de Griffith, de fet, ja s'utilitza un dels elements narratius i visuals que reforcen el record en la distància: el regal previ a la partida. Annie dóna al seu marit un penjoll que guarda dins un rinxol del seu fill més petit –l'intertítol d'aquell instant resa: "the memento, a baby's curl"–. L'objecte no s'utilitza en el precís moment que hem narrat, el que més fortament s'emmiralla amb la pel·lícula de Borzage. Però és usat en altres moments del film, sobretot per fer entendre que tot i que passin els anys, Enoch, des d'aquella illa deserta segueix pensant en la seva dona i la seva família. A *Seventh Heaven* com hem vist s'utilitza en els moments de comunió transformant el fil emotiu que uneix les imatges en quelcom visual que ajudi a llegir l'escena.

Les obres també sembla que dialoguen molt bé entre elles en els dos moments on s'aguditzava al màxim la telepàtia entre els amants. En ambdós films és degut al perill al que s'exposa la part masculina –Enoch al naufragi, i Chico a una ferida de guerra–

que provoca un gest de reacció en el contraplà femení. Annie a *Enoch Arden*, després d'una imatge del seu marit a la deriva després de naufragar, estira els braços en un gest desesperat per intentar disminuir la distància amb l'estimat. Un gest de desconsol que entén l'espectador però no l'entenen els personatges que comparteixen l'espai amb ella, els seus fills, perquè necessiten el muntatge cinematogràfic per entendre la situació completa, per comprendre què li està passant pel cap en aquell precís moment. Això sí, és un gest en va, perquè tot i que el cinema ens fa semblar els amants propers, ella es troba amb una clara impossibilitat: traspasar el canvi de pla. És per això que Diane, conscient que aquest acostament és irrealitzable, quan Chico rep una ferida de guerra reacciona d'una manera molt més continguda. S'acosta les mans al rostre i l'abaixa, alhora que plany per la situació que sent que està passant el seu estimat, sembla que negui la mirada al contraplà. Com quan algú aparta la vista d'alguna cosa que no vol que estigui passant, com si tapant-se els ulls i la mirada pogués deixar de veure un contraplà que és dins seu i dins de la ment dels espectadors. Per tant, ni Annie aconseguirà sentir-se més propera a Enoch en el seu gest desesperat, ni Diane podrà deixar de sentir la por a perdre'l tot i intentar fugir-ne. El moment de *tele pathos* és un moment on conviu la presència i l'absència, i cap de les dues pot deixar d'existir mentre es produeix. Sentim la presència –encara que ens amaguem la mirada– i patim l'absència –per més que físicament la intentem escurçar–.



Fotogrames de *Enoch Arden* (1911) a dalt, i *Seventh Heaven* (1927) a baix.

Quant a la lleu variació del motiu és significatiu veure com altres pel·lícules tracten moments similars dins del període clàssic. *Peter Ibbetson* (1935) de Henry Hathaway explica la història d'una parella –Mary i Peter, interpretats per Ann Harding i Gary Cooper– que es retroba després de no veure's des de la infantesa i això desperta en ells un imperiós desig d'estar junts. En aquesta manera de mostrar l'amor de manera sublimada tant característica del classicisme, aquests dos amants aconseguen seguir veient-se després que a ell el tanquin a la presó.

Dins la seva cel·la, uns carcellers mostren a Peter l'anell de la seva estimada –es torna a repetir l'ús del *memento*– i acte seguit es realitza una fosa a negre que prepara la següent escena que és precisament el moment de comunicació.



Fotogrames del film *Petter Ibbetson* (1935) de Henry Hathaway.

Mary està estirada al seu llit, adormint-se mentre murmura el nom del seu estimat, la càmera realitza una paneig fins a la finestra de la seva habitació que es fon amb la finestra de l'habitació de la presó. Des de les reixes de la obertura de la cel·la la càmera s'acosta a Peter, que també murmura el nom de la seva estimada. El pla-contraplà per tant no és directe, necessita d'un espai lumínic –les finestres– que els uneix. I és que en aquest film, el que unirà els personatges no serà tant el muntatge sinó l'espai oníric⁵. Ja que després d'aquest passatge descrit, Peter entra en un somni compartit amb Mary on amb la seva ajuda aconseguix sortir de la presó de forma màgica. Després de recórrer els llocs de la seva infància on es van conèixer, un terratrèmol separa els amants en l'espai de somni, cada un d'ells tem per la

⁵ És per això que la pel·lícula tot i estar inscrita en el període clàssic segons la seva data, té elements molt moderns que s'allunyen de la narració transparent clàssica. No és estrany, doncs, que la pel·lícula fos exalçada pels membres del moviment artístic surrealista com explica Adou Kyrou en *Le surréalisme au cinema* (2002).

pèrdua de l'altre. I aleshores retornem als espais reals, les seves habitacions –la de la casa de Mary i la cel·la de Peter–.



Fotogrames del film *Petter Ibbetson* (1935) de Henry Hathaway.

Primer se'ns mostra un primer pla del rostre de Peter al llit, que exclama exaltat el nom de l'estimada mentre dorm, i aleshores apareix en l'espai oníric en un diàfan prat, un *locus amoenus*. Acte seguit, és a Mary la que se'ns mostra en un primer pla exclamant el nom d'ell, per aparèixer a continuació en el mateix espai natural de somni. El mecanisme inicial, el pla contraplà entre els dos personatges és essencialment el mateix que ja havíem vist a *Seventh Heaven*, però aquest cop, amb la incorporació del somni, s'intercala una representació de l'espai virtual. El motiu, per tant, sembla utilitzar l'espai de somni per fer més evident la trobada, per fer-la més explícita. L'espai virtual entre la sutura dels dos plans que ja s'intuïa a *Seventh Heaven*, ara és una representació onírica on apareixen junts els dos personatges. És la representació en imatges del *Heaven* al que feien referència Chico i Diane quan xiuxiuejaven en els seus moments d'encontre. El pla-contraplà en la distància hi és, però han necessitat omplir allò que separava els dos plans amb un altre pla d'un somni que els mostra junts. Això és degut potser a la necessitat d'aquest film de centrar-se en el contingut de la comunicació i no en el fet que es produeixi. Ja que els personatges en el somni: parlen, recorden, intercanvien idees; fet que no trobàvem a les altres pel·lícules tractades. No ens explica el missatge del no-missatge que per a Derrida ja tenia importància en si mateix i que mostra molt bé *Seventh Heaven*, sinó que intenta explicar què és exactament el que els dos amants comparteixen i què es comuniquen exactament. S'acosta més al concepte de *tought transference* que no pas al *tele pathos*. Ja que l'espai virtual idíl·lic serveix per mostrar no simplement la connexió entre els amants, sinó també per transferir el

contingut del seu missatge. Veiem per tant com el moment de *tele pathos*, l'inici de la comunicació, torna a ser un pla-contraplà en la distància –en aquest cas amb els personatges dormint–, i és quan necessita detallar el contingut dels seus pensaments que passa a mostrar l'entorn de somni que els amants comparteixen. L'espai virtual oníric serveix per omplir allò que enteníem que passava entre els dos plans donant-li una forma i una imatge concreta.

Però això, finalment, és una mínima variant que se suma al mecanisme que ja havíem detectat. Perquè com hem anat repetint al llarg de tot aquest apartat, el motiu varia més aviat poc des de la seva prefiguració en Griffith fins a les formes cristal·litzades de Borzage. L'ús del pla-contraplà, del *memento* com a objecte que funciona com a metonímia del sentiment amorós que sutura els plans, es van repetint en les diferents pel·lícules que hem vist fins ara. Cap dels canvis o mutacions respecte aquest han estat significatius ni l'han transformat per complet.

La posada en escena de l'epistolaritat

Partint de la similitud entre els processos psicològics del fenomen telepàtic i la comunicació epistolar exposada per Derrida, cal que estudiem si existeix també una similitud en la seva representació a través del llenguatge visual. De fet, si ens hi fixem, el pla-contraplà en la distància és una molt bona traducció en imatges del que Pedro Salinas elogia del contacte epistolar i que ja destacàvem en la introducció: “un entenderse sin oírse, un querese sin tactos, un mirarse sin presencia, en los trasuntos de la persona que llamamos, recuerdo, imagen, alma.” (Salinas, 1983: 29) O no és exactament això el que l'espectador entén que estan realitzant Chico i Diane en els seus moments de trobada? És fortament significatiu, doncs, que *Letter from an Unknown Woman* (1948) de Max Ophüls, una de les pel·lícules més paradigmàtiques entorn el tema de l'epistolaritat, acabi precisament amb un pla-contraplà entre dos amants provocat per una carta.

La pel·lícula ens explica la història d'amor entre Lisa i Stephan –Joan Fontaine i Louis Jourdan– a través d'una llarga carta que escriu ella. Stephan no recorda l'existència de Lisa i és després de morta, a través de la carta, que ella li farà recordar que va compartir uns quants encontres al llarg dels anys i li acabarà

descobrint que tenen un fill plegats que ell no coneix. Mitjançant aquest contacte epistolar Stephan té un moment de connexió amb el personatge femení molt més significatiu que tots els que va tenir mentre encara era viva, i aquest contacte és mostra justament a través d'un pla-contraplà entre ells. Stephan acaba de llegir la carta que el porta a conèixer tota la relació amb ella, i és el criat qui li ha de recordar el seu nom, ell el xiuxiueja, l'evoca –Lisa, Lisa; repeteix per si mateix– acte seguit es troba amb el *memento* que aguditza el seu record, un ram de roses blanques –que són les flors que s'havien regalat els personatges en els seus encontres–. Com veiem, aquí també es mantenen alguns dels elements previs a la comunicació que utilitzava Borzage en el seu film. Després d'agafar una de les roses blanques, acariciant-la amb tendresa i posar-se-la al trauc del frac decideix sortir de casa. Quan surt per la porta, en una última mirada enrere, es troba la mirada d'ella.



Fotogrames del film *Letter from an Unknown Woman* (1948), Max Ophüls.

Aquest és precisament el moment significatiu i que demostra que en el terreny cinematogràfic efectivament també estan relacionades l'epistolaritat i la telepatia. En termes de llenguatge es recorre altre cop al pla-contraplà per poder explicar la comunió que es produeix entre ells a través de la carta, és necessari vehicular-la a través d'una mirada. Una mirada que, com explica la pròpia carta, Lisa li va llençar a ell anys enrere des d'aquell mateix indret, darrera de la porta vidre, que mai no va tenir resposta. La necessitat de la presència d'un rostre que mira provoca el retorn del cos fantasmàtic de Lisa que un cop porta a terme la seva funció, desapareix lentament. Però tot i la desaparició, ha estat possible una última mirada que s'havia

iniciat anys enrere –la mirada sense presència de la que parla Salinas– que ha sorgit degut a la comunicació que ha provocat la missiva. Com ja apuntàvem a la introducció, Salinas i Barthes parlen tangencialment de mirada quan expliquen el fenomen de l'epistolaritat amorosa, però qui exposa de manera més clara aquesta relació és Foucault: “Escribir es, por tanto, «mostrar-se», hacerse ver, hacer aparecer el propio rostro ante el otro. Y por ello hay que entender que la carta es a la vez una mirada que se dirige al destinatario (por la mirada que recibe, se siente mirado) y una manera de entregarse a su mirada por lo que dice de uno mismo. La carta habilita, en cierto modo, un cara a cara.” (Foucault, 1994: 300) És per això que després de la carta reapareix el cos de Lisa, simplement per retornar la mirada. Perquè el pla-contraplà en la distància funciona com a traducció en imatges del fenomen de la carta amorosa. Per tant, quan Ophüls va voler explicar aquesta història, que és essencialment una llarga carta amorosa, va haver de finalitzar-la precisament amb aquest mecanisme, per traduir en llenguatge audiovisual allò que generava la carta en els seus personatges. Una mirada que és possible en la distància, gràcies a l'epistolaritat, el *memento* i l'evocació del nom de l'estimat, però sobretot gràcies a través del que és sempre l'element que sutura el pla i el contraplà i funciona com a fil conductor: el sentiment amorós.

Manierisme: posada en dubte del mecanisme

El motiu tractat serà qüestionat, però no pas trencat completament, en el seu pas pel manierisme. Perquè el que caracteritza als cineastes que s'inclouen en aquesta corrent dels anys 50 és precisament que “su desplazamiento con respecto al sistema de representación clásico no se produce nunca en términos de ruptura, sino más bien en los de la diseminación (...) de una serie de procedimientos de escritura que se distancian de él más o menos sutilmente” (González, 2006: 567). Un dels cineastes claus dins del cinema considerat manierista és Douglas Sirk, i ens centrarem precisament en un dels seus films, *A Time to Love and a Time to Die* (1958).

El film narra la separació de Ernst i Elisabeth –interpretats per John Gavin i Liselotte Pulver– a causa també d'un conflicte bèl·lic, en aquest cas la Segona Guerra Mundial. Els elements que conformaven el motiu fins ara estudiat veurem que

apareixen quan els personatges se separen, però no acaben d'encaixar, i la unió dels personatges en la distància no es produeix de manera tant significativa i clara com havíem pogut veure en el si del classicisme.

En el moment de la partida d'Ernst a la guerra, deixant enrere a Elisabeth en una ciutat alemanya destruïda per les bombes, els personatges estan en el mateix espai, l'andana del tren, però no es genera un contacte entre ells.



Fotogrames de *A Time to Love and a Time to Die* (1958) de Douglas Sirk.

Ernst acaba de pujar al tren, i s'acosta a la finestra del vagó per acomiadar-se de la seva estimada però descobreix que està ocupat per un soldat més veterà, i no gosa dir-li res. Al mateix temps, Elisabeth, espera a l'andana, darrera una finestra d'un edifici en runes. La posada en escena magnifica el motiu melodramàtic de la dona esperant el seu estimat mirant per la finestra situant-lo just en el moment de la separació. Aleshores l'escena, demostrant les possibilitats que els protagonistes estan perdent, sí que mostra el pla-contraplà entre el soldat veterà que està ocupant la finestra i la seva família. A continuació torna a la mirada d'ella, encara darrera la finestra, encara sense rebre resposta. En el moment en que es comença a sentir el so del tren marxant, la càmera torna cap al tren, però altre cop ens torna a mostrar el soldat veterà. En el contraplà, veiem la família, i la resta de famílies, acomiadant-se dels seus estimats; i també la veiem a ella, darrera els vidres, sense cap resposta, sense el contraplà que iniciï aquesta època de separació, fins que finalment es dona per vençuda. Aquest moment concret pren una nova dimensió si el comparem a la llum d'una escena similar del director sobre el que gira constantment aquest assaig, Frank Borzage. En la seva pel·lícula *Man's Castle* (1933) els personatges de Bill i Trina –Spencer Tracy i Loretta Young– també es veuen avocats a separar-se, però

més aviat per la necessitat de llibertat d'ell, que no vol assumir les responsabilitats d'una relació. Però tot i que el motiu de la separació té més a veure amb problemes interns de la parella que no pas amb causes externes com podria ser una guerra, la posada en escena s'encarrega que la separació sigui precisament un moment de comunió, que augura que la parella se'n sortirà.



Fotogrames de *Man's Castle* (1933) Frank Borzage.

L'escena s'inicia amb una abraçada entre els dos estimats, i just en el moment en que ella li comunica que està embarassada, ell sent la necessitat de fugir. La narració no es pren massa temps fins que aquesta decisió es porta a terme, ja que encadena aquella imatge amb la de Bill corrent per agafar el tren. Però en aquest instant de separació, el muntatge ens revela una unió, generant un pla-contraplà entre Bill mirant enrere pujat al tren, i Trina amb la seva mirada alçada cap a la finestra –que alhora representa el sentiment de llibertat que ha causat la fugida de Bill–. Però la diferència és clara, en la pel·lícula de Sirk la comunicació és impossible tot i que és una força externa el que ha separat els amants i es troben en un mateix espai. En canvi, en la de Borzage, tot i que tot indica a una separació entre ells, ja que la causa és interna i no es troben en el mateix espai, la posada en escena encara confia en la parella mostrant aquesta unió que prefigura la seva posterior reconciliació. Com podem veure, els elements hi són: la finestra, la partida masculina en tren, el contraplà femení que pensa en l'estimat; però en el manierisme estan disposats de manera que posen en dubte allò que el classicisme afirmava amb rotunditat.

De fet aquest procés manierista encara és més significatiu en els moments finals de la pel·lícula de Sirk. El personatge masculí és a la guerra, i allà ha rebut una carta de

la seva estimada, fet que podria propiciar un moment de comunicació entre ells com hem vist anteriorment.



Fotogrames de *A Time to Love and a Time to Die* (1958) de Douglas Sirk.

Però com veiem no és exactament així, perquè en el precís moment en que es disposa a llegir-la, rep un tret mortal per part de l'enemic i cau a terra. Ernst, panteixant, encara té un últim esforç per allargar la seva mà cap a la carta. I la realització, en un acte de melancolia cap al sistema clàssic, ens mostra un pla-contraplà, que és la forma que com hem anat veient reiteradament uneix els amants en la distància, però els dos plans no uneixen dos rostres, sinó el rostre d'ell, i la carta d'ella. Entenem els seu sentiment, intuïm aquest últim moment d'unió entre els amants en aquest últim pla que agrupa la carta d'ella surant a l'aigua i el rostre reflectit d'ell.

“El artefacto narrativo mantiene su pregnancia, los dispositivos de identificación atrapan con eficacia al espectador y, sin embargo, un refinado juego de fisuras se propaga en un trabajo de la puesta en escena que ambigua constantemente la aparente evidencia del sentido articulado por el relato.” (González, 2006: 570)

Perquè aquest pla-contraplà final és precisament això, una fissura al sistema de representació clàssic. Els elements usats són els mateixos, la distància entre els amants aquí també s'intenta resoldre amb recursos abans fructífers com les missives amoroses i un pla-contraplà amorós, però s'utilitzen precisament per posar-los en dubte. I és que el manierisme “trata, en suma, de una distància que es la

huella de la desconfianza con respecto al sistema de valores que impregnan a los relatos clásicos” (González, 2006: 570). Els elements hi són, però no acaben d'encaixar, i acaben mostrant precisament una unió entre ells que es comença a dissipar. Una unió que potser ja ha de començar a buscar altres formes de representació, potser és necessari que arribi ja el trencament que porta amb ella la modernitat.

Modernitat: derives i actualitzacions del motiu

La problematització del muntatge

Com una evolució lògica del que proposa el manierisme de la mà de Douglas Sirk, durant la modernitat es porta un pas més enllà el dubte de l'eficiència del mode de comunicació en la distància a través del muntatge. Pel·lícules tant dispars com *I Fidanzatti* de Ermanno Olmi i la versió de *Nosferatu* de Herzog dirigeixen el motiu cap a un lloc similar: el moment de comunicació encara hi és, però es complica i es problematitza, fent-lo més difícil de llegir per a l'espectador. El muntatge encara ajuda als amants a trobar un punt d'unió, però ja no de forma tant clara i transparent com succeïa en el classicisme.

I fidanzati (1962) –pel·lícula del director italià Ermanno Olmi, deudor del neorealisme italià en els seus inicis amb una primera etapa on destaquen moments de realisme poètic– presenta la separació de dos amants per la deshumanització i la mercantilització de la mà d'obra en l'època de creixent industrialització. Giovanni se separa a l'inici del film de la seva, des de fa poc, promesa per anar a treballar a una zona de fàbriques. La separació s'allarga per espais desolats fabrils, mentre es presenta la trista quotidianitat de Giovanni en el nou entorn. Aquesta separació, que la vivim sempre des del punt de vista d'ell, el que se'n va, es trenca en algun moment en la pel·lícula per la presència de flashbacks –que apareixen amb més freqüència a mesura que avança el film–, però no és fins al final que tornem a veure a Liliana en la situació de patir una absència.

En una seqüència final magistral, que comença amb la lectura d'una carta d'ella, s'inicia una successió de situacions on s'intercalen plans que no se sap molt bé d'on provenen generant la sensació de comunió entre els dos personatges. El que s'inicia com un pla-contraplà en la distància incorpora imatges dels personatges declamant les seves cartes en veu alta, sobre les seves veus en off s'afegeixen imatges del que narren i també imatges del temps de lectura de les cartes. Escenes on es mostra els amants per separat que semblen del passat els acaben ajuntant en un mateix pla provocant una confusió de si ens trobem en un flashback com a *Letter from an Unknown Woman* o en un espai virtual on s'imaginem junts com a *Peter Ibbetson*. Totes aquestes diferents procedències narratives de les imatges s'entremesclen en

un tram final de la pel·lícula que intenta expressar de forma més precisa, i alhora més complexa, tots els sentiments que genera la carta en el amants.



Fotogrames del fragment inicial de seqüència que mostra la comunicació epistolar entre els amants del film *I Fidanzatti* (1962) d'Ermanno Olmi.

La desorientació, el dubte de la procedència temporal de les imatges, i el joc que s'estableix amb el mecanisme del pla-contraplà aconsegueixen transmetre a l'espectador que la comunicació s'ha produït, efectivament, però que és molt més complexa que la que ens havien mostrat anteriorment. Els conceptes de *thought transference* i *tele pathos* que quedaven ben diferenciats en el classicisme en les pel·lícules *Seventh Heaven* i *Peter Ibbetson*, aquí queden ben entrellaçats: l'acte de comunicació –els plans-contraplans, l'acte de llegir les cartes– es barregen constantment amb el contingut de la comunicació en si –les escenes que poden semblar oníriques, les imatges que il·lustren els records que narren–. D'aquesta manera, es genera un desconcert a l'espectador entre aquestes dues funcions de l'epístola. S'entén que la comunicació hi és, però es produeix una sensació de desestabilitat mitjançant els salts constants entre espais, temporalitats i realitats.

En la mateixa línia trobem la pel·lícula *Nosferatu: Phantom der Nacht* (1979) Werner de Herzog. El film conté molts dels elements que hem anat tractant al llarg del

treball, ja que tot i ser una revisió de la història de terror que havia explicat Murnau, se centra també en la separació que es produeix entre dos amants. Jonathan – interpretat per Bruno Ganz– haurà d'emprendre un viatge fins al castell del vampir, mentre que Lucy –Isabelle Adjani– es quedarà a casa esperant-lo. Tanta importància té aquesta separació que de fet, la imatge inicial del film no és altre que el *memento* que s'emportarà ell en aquesta travessia: un collaret que amaga en el seu interior una petita imatge d'ella.

Un cop els personatges es troben separats, Jonathan es veurà atrapat en la finca del vampir –un caracteritzat Klaus Kinski–. És aleshores quan el film s'encarrega de negar alguns dels elements que com hem anat veient servien de vies comunicació entre els amants. El castell està en un entorn natural que no permet el contacte per carta. De fet, el mateix personatge masculí mentre acaricia el memento que s'ha endut de l'estimada afirma que escriu en un diari precisament per la impossibilitat d'enviar missives. És en aquest entorn on sembla que s'estan negant alguns dels canals de comunicació propis dels amants distants on se succeeix una escena que conté una espècie de contacte telepàtic.



Fotogrames del film *Nosferatu: Phantom der Nacht* (1979) Werner de Herzog.

Ocorre precisament en un moment en que la part masculina de la parella es troba amb un perill que atempta a la seva vida. El perill de mort de l'amant torna a activar el contacte telepàtic com havia succeït en *After Many Years* i *Seventh Heaven*. I és precisament durant la nit quan el vampir s'acosta al llit de Jonathan, que el muntatge

realitza un salt que entre escenes que no havia realitzat en les altres parts del film. Sense previ avís, i tot unit pel mateix fil musical, el muntatge ens trasllada a l'habitació fosca on un cos femení que sembla ser el de Lucy camina amb els braços alçats. A continuació veiem la mateixa figura femenina a través del reflex d'un bassal d'aigua a l'exterior fins que és agafada per un home. Acte seguit, Lucy –ara es veu clarament que és ella– desperta en un llit envoltada de personatges. Un pla d'ella ens mostra la seva reacció de terror, que en un principi podem creure que és per la inesperada invasió d'aquests personatges en la seva habitació, però el contraplà ens revela una altra cosa. Ens retorna la mirada del vampir a punt de xuclar la sang del seu marit. Retornem llavors a l'habitació de Lucy, on ella cau adormida. Seguidament tornem a saltar d'habitació, i ens trobem altre cop a la de Jonathan al castell, però ja és de dia. Finalment, Jonathan es desperta de sobte, espantat.

L'escena, així explicada i detallada sembla relativament senzilla però en el moment del seu visionat provoca un sentiment de desconcert. I es que en el moment en que estem patint pel personatge masculí la pel·lícula fa un salt cap a les escenes que inciten a intuir un cos femení que camina sonàmbul. Per acte seguit mostrar-nos-la a ella despertant-se. De la mateixa manera, el moment en que ella sembla espantar-se degut al contraplà del vampir, va succeïda pel despertar d'ell. Cada salt de muntatge ens fa qüestionar si realment el que estàvem veient anteriorment pertanyia a la realitat o se'ns estava mostrant un espai oníric. D'aquesta manera, genera una lleugera sensació de que efectivament, hi ha hagut un moment de *tele pathos*, on els personatges han estat conscients de l'estat emocional de l'altre, però no es pot assegurar del tot. Aquí l'espai oníric o virtual no serveix per mostrar el contingut de la comunicació entre ells, sinó més aviat per fer dubtar de si aquesta s'ha arribat a produir.

Aquests dos exemples que hem analitzat a través d'una complicació del moment a nivell de muntatge aporten una complexitat necessària al fenomen que intenten retratar. Ermanno Olmi barreja somni, record, imaginació i imatges del present per acabar composant un temps i una experiència compartida entre els dos personatges que és precisament una barreja de totes aquestes variables. Herzog a través d'un muntatge opac i que ens fa saltar a un altre escenari abans d'haver pogut entendre i copsar completament aquell en que ens trobàvem ens fa sentir el moment de comunió sense assegurar-nos de manera assertiva que aquest s'ha produït.

La comunió entre els amants ja no és un moment concret –indicat per el primer pla d'un rellotge que marca les onze–, ni és explicat d'una manera clara i transparent com havíem vist al classicisme. Després de veure l'escena entre Chico i Diane, per més que transgredís la variant de l'espai del pla-contraplà, no hi havia cap dubte que hi havia hagut una trobada, i quin tipus de sentiment havien compartit. En la modernitat, en canvi, els moments de comunió busquen complicar-se i problematitzar-se. El muntatge juga a ser molt més expressiu i a provocar un fluxe d'imatges en l'espectador que el faci sentir la unió, però no la pugui analitzar de forma completament racional.

El límit de la problematització: el trencament

Aquesta problematització del llenguatge i del muntatge té com a límit el trencament total i la subversió del motiu. Aquesta es produeix quan s'utilitzen els elements que hem vist fins ara per explicar justament el contrari. S'arriba per tant al punt màxim de desconcert per a l'espectador. Aquest moment en concret el trobem en el film d'un cineasta conegut per jugar a rebel·lar-se contra les formes clàssiques, Jean-Luc Godard.

En el seu film *Le Mepris* (1963) explica una crisi matrimonial entre Paul i Camille – Michel Piccoli i Brigitte Bardot–. Ella es creurà que el seu estimat, dramaturg i guionista, l'ha utilitzada com a moneda de canvi per obtenir un millor tracte amb el productor de la seva propera pel·lícula i durant tot el film es mostrarà distant cap a ell. El film que Paul està adaptant és precisament La Odissea, una història que ja porta en el seu cor la separació entre dos amants. Però la pròpia pel·lícula de Godard no seguirà la trama de l'epopeia grega, ja que Camille no actuarà com la devota esposa Penèlope esperant la seva tornada, sinó que decidirà mostrar el seu descontent –el seu *mepri*s– fins que finalment l'acabarà abandonant. És en l'escena de l'abandonament que es produeix aquesta subversió, ja que es combinen elements que havíem anat veient fins ara com el muntatge paral·lel i l'epistolari però acaba explicant justament el major distanciament entre ells.

Paul va perseguir a Camille per unes escales que baixen fins al mar, ell vol entendre què li passa però ella se n'escapa. En arribar a baix ella entra a l'aigua i ell s'asseu a les roques on es queda adormit.



Fotogrames del film *Le Mepris* (1963) de Jean-Luc Godard.

Sobre la imatge del pla d'ell despertant-se sentim la veu en off de Camille, llegint una carta. Però aquesta vegada no és una carta d'amor, sinó una d'acomiadament. Tot seguit, per tall, se'ns mostra a Camille, en la seva fugida cap a la ciutat amb el productor. Aleshores, en un muntatge en paral·lel, s'alternen les últimes paraules de la carta –que suposem que llegeix Paul– amb les imatges de la fugida d'ella. Però mentre la càmera segueix les últimes paraules de la carta, sentim el so d'un accident de cotxe. Efectivament, ella ha mort, la seva separació és ja irrevocable. I és llavors quan tornem a la imatge d'ell, que encara és a les escales prop de la costa, amb una maleta, que deu haver fet després de llegir les paraules d'ella per anar-la a buscar, però ja no la trobarà.

La seqüència, utilitzant el muntatge paral·lel i l'epistolaritat aconsegueix explicar el contrari a un moment de comunió. Ens explica precisament el moment en que els dos personatges es troben més lluny l'un de l'altre, i que de fet, ja no es podran tornar a trobar. El pla-contraplà entre un rostre i una carta que havíem vist en *A Time to Love and a Time to Die* encara demostrava que la comunicació i el mecanisme en certa manera aconseguia resistir, però aquí queda demostrat just el contrari. Amb la mort de Camille exposada de manera abrupte Godard sembla que jugui a trencar –

amb una embestida mortal– el mecanisme que ens havíem trobat fins aquest moment.

La carta fílmica com una actualització del motiu

En la modernitat tardana, en dues pel·lícules de l'any 1983 *Dans la Ville Blanche* de Alain Tanner i *Sans Soleil* de Chris Marker ens trobem amb una mutació formal que sembla fer ressorgir el motiu d'una altra manera: la carta fílmica.

Dans la Ville Blanche es explica el vagar erràtic de Paul –Bruno Ganz– en la ciutat de Lisboa després de deixar la seva feina en un vaixell. Paul grava la ciutat i es grava a ell mateix amb un càmera de Súper 8 que sempre porta sobre. Els carrets, un cop revelats, els col·loca dins d'un sobre i els envia a Ginebra on els rep Elisa, la seva parella. Ella es troba a la bústia cartes del seu amant que contenen la seva imatge cinematogràfica. Reprodueix en la paret d'una habitació els rodets amb un petit projector.



Fotogrames del film *Dans la ville blanche* (1983) d'Alain Tanner.

Les imatges, gravades amb un pols tremolós, demostren l'experiència subjectiva de qui les ha realitzat. Mostren al seu amant, així com també imatges resultants del seu

passeig per Lisboa –un rètol amb una inscripció que li ha cridat l’atenció, un roba penjada que oneja al vent–. Paul no només envia la seva imatge, sinó també la seva visió del món. Els carrets de Súper 8 finalitzen amb imatges d’allò que crida l’atenció a Paul de l’habitació on s’està a Lisboa –els quadres de les parets, la pica– per acabar mostrant la seva pròpia imatge reflectida en el mirall. I just després de la imatge d’ell, es veurà per primer cop el rostre d’Elise il·luminada per la projecció, exposant així un rastre del dispositiu del pla-contraplà, però aquest cop a través de la pantalla.

Podem observar com l’encontre entre els dos rostres en la distància encara és present en el moment de la projecció, però amb la carta fílmica s’incorpora un element més en la comunicació en la distància. Les imatges que el protagonista masculí envia podem considerar que es posen al mateix nivell que el seu rostre. El fet d’enviar la seva pròpia mirada sobre el món s’igualava a la mirada del seu rostre en aquesta escena on Elise observa una projecció. El pla-contraplà en la distància encara hi és, ara a través de la projecció, però el que és significatiu és que a vegades ens retorna la mirada dels ulls de Paul i a vegades la mirada que ell exerceix sobre el món a través de la càmera –però ambdues són igualades i són essencialment ell–.

Aquesta mutació formal del motiu –que funciona imprimint l’empremta personal en la filmació d’unes imatges– podem considerar que és tensada fins al seu límit en *Sans Soleil* de Chris Marker. La pel·lícula és en si mateixa una carta fílmica⁶ que exposa imatges enregistrades en localitzacions de tot el món –Islandia, Guinea Bissau, Japó, Estats Units, França, Portugal–. L’epistolaritat, el fet d’enviar les imatges filmades, el personatge femení que rep les missives, tots els elements són els mateixos però la ficció i el documental es comencen entrellaçar en aquesta proposta d’assaig poètic de Marker. Les imatges exposen l’interior del creador, que intenta fer aflorar els sentiments que ell va tenir en el moment del seu enregistrament. No veiem com s’envien les imatges o les cartes, com es reben, els rostres dels dos qui es comuniquen; sinó la unió, la relació, el propi acte de comunicació. És per això que considerem que porta al límit aquesta deriva de l’encontre amorós que proposa la

⁶ La carta fílmica és considerada un gènere dels cinemes del jo i autobiogràfics com bé cataloga Philippe Lejeune en “Cine y autobiografía, problemas de vocabulario” dins del llibre *Cineastas frente al espejo* (2008). Aquest gènere s’inicia, de fet, amb una pel·lícula del mateix Chris Marker, *Lettre de Sibérie* (1957) però encara no la dota del component sentimental que tenyeix a *Sans Soleil*.

modernitat, perquè despulla de tots els elements narratius que eren necessaris per entendre el contacte, i es queda simplement amb el contingut de la comunicació en si. I és a través d'aquest que sentim la unió –a través de la suma de les imatges d'ell i la veu d'ella llegint en veu alta les cartes que ha rebut–.⁷ Tota la pel·lícula ens mostra la comunicació entre ells de la que ens fan partícips.

Aquesta manera de filmar subjectiva que rossa el gènere de la autobiografia i el documental ens presenta una sèrie de preguntes: “¿Cómo un cineasta puede decir “yo” con un instrumento en el que filmar en primera persona excluye generalmente que se esté en el campo que se filma? ¿Cómo hablar de sí al filmar el mundo? ¿La singularidad de su mirada sobre el mundo puede bastar para inscribir en ausencia, en sus imágenes, el “yo” de un cineasta que no estaría nunca visible en ellas?” (Bergala, 2008: 32) Però el mateix Alain Bergala que es realitza aquestes preguntes acaba afirmant que “En el sentido más humilde del termino: (el “yo” del otro es) alguien a quien puedo comprender –a través de sensaciones, la voz que me habla, la manera en la cual organiza los acontecimientos aleatorios, (...)– que la vida que vive (...) es vívida en un grado de percepción, de conciencia, de sentimiento de contingencia verdadera, muy cercano a aquél en el que yo vivo la mía.” (Bergala, 2008: 33). I és per això que el fet d'enviar la visió del món a l'estimat es pot posar al mateix nivell que el retorn de la seva mirada, perquè també ens ajuda a comprendre'l, a entendre'l a través del que ens mostra. Mitjançant l'exposició de les imatges que l'han commogut aconseguix commoure a l'estimat aconseguint un sentiment compartit en la distància que el podem considerar una altra forma del *tele pathos*.

Aquest narrar la pròpia vida quotidiana, donar a l'altre la pròpia visió del món, ja es troba en les funcions més antigues de l'epístola –en el sentit històric de la paraula– com expliquen textos de Foucault sobre les cartes de Séneca. En les cartes que envia al seu mestre –que és també amic i amant, i per tant són també epístoles amoroses–: “es donde el examen de conciencia se formula como un relato escrito de sí mismo: relato de la banalidad cotidiana, relato de las acciones correctas o no, del régimen observado, de los ejercicios físicos o mentales a los que se ha entregado.” (Foucault, 1994: 303)

⁷ Degut al despullament narratiu en cap moment s'explicita que els dos personatges –Chris Marker i la veu femenina que llegeix les missives– tinguin una relació amorosa o siguin amants, però pel contingut dels missatges i de les imatges entenem que la seva relació és propera i comparteixen sentiments.

És precisament això el que fa el personatge de *Dans la Ville Blanche*, un repàs de la seva quotidianitat, a través de les imatges que envia a Elise, però potser d'una manera més críptica. Com també és el que fa Marker a *Sans Soleil* en aquestes epístoles visuals que ens fan partícips dels seus exercicis mentals enfront de les seves experiències vitals. És aquest contingut visual que analitza el seu entorn el que envien a l'amant, i alhora el que els apropa a ells. Les imatges del món que envien i l'estimat observa són precisament el contingut del *thought transference* entre ells, i el fet de mirar les imatges, el *tele pathos*.

Contemporaneïtat: noves (im)possibilitats comunicatives

El mecanisme clàssic esdevé realitat comunicativa

“Today (...) is the realm of the screen, of interfaces and duplication, of contiguity and networks. All our machines are screens, and the interactivity of humans has been replaced by the interactivity of screens.” (Baudrillard, 1993: 54)

Jean Baudrillard encerta a anomenar la contemporaneïtat el regne de la pantalla. És a través de la seva mediació que es produeixen moltes relacions interpersonals gràcies a noves tecnologies proporcionades per l'era digital, com la videotrucada, que semblen emular el motiu tractat en el seu mecanisme clàssic.

Però abans d'arribar a l'auge i la multiplicitat de pantalles de l'actualitat digital fixem-nos com una pel·lícula com *Edward Scissorhands* (1990) de Tim Burton explica un moment de *tele-pathos* a través d'una pantalla, en aquest cas d'una pantalla de televisió. Com s'utilitza el mecanisme un cop existeix una tecnologia que sembla que proporciona una experiència semblant: la televisió en directe.

Johnny Depp és Edward, un estrany ésser que encaixa amb el to de faula de la pel·lícula que té estidores en comptes de dits. Una família acull aquest personatge a casa seva, i just en entrar, veu la fotografia de Kim –Winona Rider– una fotografia d'estudi, on ella està perfectament il·luminada, amb el contorn marcat per un contrallum. Aleshores es produeix un pla contraplà entre Edward i la fotografia –que ens recorda inevitablement al contraplà femení del classicisme, el mateix que hem vist a *Sevent Heaven* just abans de la separació–. Edward està absorbint la imatge per retenir-la a les seves retines, de la mateixa manera que ho feia Chico. Escenes més tard, el personatge estrambòtic serà entrevistat en un programa de la televisió en directe, mentre Kim s'ho mira des de casa. En el plató de televisió una dona del públic li pregunta si està enamorat –i tant Edward al plató, com Kim a casa s'ho preguntaran–, i llavors es produeix el moment culminant. Kim, tot i estar amb més gent mirant la televisió es quedarà sola al pla, així com també ens acostarem a la pantalla de la televisió: ens trobem altre cop davant del pla contraplà en la distància, ella mirant la televisió i ell amb el contraplà retinal d'ella en la ment. Aquest cop ha

desaparegut l'objecte, i ha estat substituït per la mediació de la pantalla, però és fàcilment reconeixible com el mecanisme ha retornat de manera íntegra.



Fotogrames del film *Edward Scissorhands* (1990) de Tim Burton.

Fem un salt ara ja si i entrem de ple en la contemporaneïtat, on s'aguditz de manera clara aquesta interactivitat de pantalles que exposa Baudrillard. I retornem a la pel·lícula amb la que havíem iniciat l'assaig, *10.000 km* (2014) de Carlos Marques-Marcet. Ens serveix de manera clara per exemplificar com les tecnologies de l'era digital ja tenen un fort impacte en la societat i en la comunicació interpersonal, i és el propi cinema el que les integra en les seves ficcions.

Aquest últim capítol se centra en l'anàlisi en profunditat d'aquest film ja que es basa gairebé en la seva totalitat en el mecanisme de la videotrucada, i ens serveix per comprovar com retorna el mecanisme quan la realitat ha creat una tecnologia que sembla que l'emula. Però ja no serà un moment concret com hem vist en el film de Tim Burton, sinó que la comunicació en la distància es porta a terme de forma continuada i constant, tensant així al màxim la reparició de la forma cristal·litzada del motiu en l'era digital.

Com hem comentat a l'inici, la pel·lícula explica la relació en la distància entre Sergi i Alexandra –David Verdaguer i Natalia Tena– i ho fa a través de les seves videotrucades. L'obra s'estructura en tres parts que analitzarem comparant les propietats i característiques del cinema digital contemporani i les noves tecnologies

en relació al llenguatge del cinema clàssic, centrant-nos especialment en el film de Borzage.

La part inicial ens explica la unió abans de la separació, que ens és útil d'analitzar perquè funciona com a contrast amb la resta del metratge. Només iniciar-se el film ens trobem amb una escena que gairebé necessita demostrar els avenços tècnics que ha aconseguit el cinema en la contemporaneïtat. El digital posseeix unes característiques que no tenia el cel·luloide i és la possibilitat de fer un pla seqüència de 20 minuts amb àgils moviments de càmera. D'aquesta manera, potser exageradament literal, se'ns mostra a nivell visual la unió de la parella, com un fluir que s'acosta a la percepció de la realitat, abans de la seva separació. L'escena comença amb la comunicació més íntima que pot tenir una parella, la relació sexual en el llit compartit. Després els personatges discuteixen perquè Alex rep un correu amb la oportunitat de marxar a Los Angeles, i la càmera ja s'encarrega de transmetre aquesta primera desestabilització fent desaparèixer de tant en tant algun dels dos personatges del pla. Alex aconsegueix acabar la discussió dient que es quedarà i reproduint una música –la cançó d'ells dos– que els incita a ballar plegats, sobre el seu llit, en contacte l'un amb l'altre. Acaba la primera part amb un punt àlgid d'unió: la parella comparteix tacte, temps, espai i pla.

La impossibilitat de la sutura en la mediació

A partir d'aleshores, comença la interrupció, la fragmentació i la distància. Tota la segona part mostra com els dos amants es comuniquen a través de la videotrucada, en un pla contraplà que gairebé ocuparà tot el cos central del film. El que no trobarem, és el propi mecanisme de *Seventh Heaven*, perquè es farà explícit d'una manera visual que la relació entre ells és sempre mediada per una pantalla. "(...) as we communicate via mediated images and avatars which act and interact as proxies for our physical selves, the immediate presence of the singular here-and-now physical body is being supplemented, multiplied and even, in some cases, replaced by the mediated virtual presence of our different image avatars." (Cleland, 2008: 167) La pel·lícula té dues maneres de demostrar que el que uneix els dos personatges no és només el muntatge, sinó que intervé un dispositiu tecnològic entre ells.

Per una banda trobarem que sempre que la càmera ens mostri un dels personatges, a continuació el pla següent mostrarà el seu ordinador. El pla-contraplà no es realitza entre els amants sinó entre cada un d'ells i el seu dispositiu. La pel·lícula no ens deixarà oblidar mai que el cos de l'estimat ha estat substituït per la seva imatge en un ordinador. Per tant sempre veurem la imatge de l'altre emmarcada en la pantalla, on els límits d'aquesta realitzen el que Mannovich anomena tall ontològic – *ontological cut* (Manovich, 2006: 203)–, que Friedberg ho descriu com recordar contínuament que estem veient dos espais, dues realitats, que d'alguna manera estan convivint, no s'acaben d'ajuntar mai (Friedberg, 2006: 95). El marc de la pantalla evita la sutura del llenguatge clàssic, que permetia un contacte més pròxim entre Chico i Diane.

L'altre manera en la que ens fa innegable la mediació de la pantalla és amb l'ús de la textura del píxel que produeixen les càmeres web, jugant així amb les diferents textures que conté el digital. Trobem per tant a vegades plans contigus entre els dos espais sense veure els marcs de les pantalles, però aquests mostren les imatges pixelades. Són per tant, plans contraplans entre els dos dispositius, les dues pantalles, eliminant la pròpia presència del cos en el dispositiu clàssic. Si ens hi fixem, aquests dos elements també son usats en l'escena analitzada de *Edward Scissorhands*, que mostren sempre la figura d'Edward emmarcada en la televisió o a través de la distorsió que provoca una televisió de tub catòdic.



Seqüència fotogrames *10.000km* (2014) que ens serveix per exemplificar aquests dos mecanismes: en un inici s'utilitza la textura píxel i posteriorment al tall ontològic que proporciona el marc de la pantalla de l'ordinador.

Marquès-Marcet, conscient d'aquestes estratègies, només en un moment del film se saltarà aquesta regla, i es permetrà usar un pla contraplà entre els dos personatges tal com va fer Borzage en el classicisme. Alex i Sergi després de la discussió més forta del film i de dies sense parlar, per fi es troben en una videotrucada. La conversa utilitza els mecanismes esmentats i la presència contínua del tall ontològic fins que pel contingut del seu diàleg sembla que ho arreglaran tot, que la parella tindrà continuïtat i aquella conversa no acabarà portant a la ruptura. És en aquest moment, quan després d'un pla d'ella mirant a càmera, el succeeix un d'ell –sense píxels, sense ser la imatge d'un ordinador–. Per un moment la sutura del classicisme els apropa i fa creure per un moment un acostament sentimental entre els dos protagonistes. Però dura ben poc, Alex farà un gest que farà dubtar a Sergi de les promeses de canvi d'ella, un gest que torna a desestabilitzar la parella de forma immediata. Aleshores, coincidint amb aquest moment, canvia la procedència de la imatge i com si reflectissin el desgast de la seva relació, apareixen els píxels de la imatge digital de baixa qualitat que desgasten la imatge dels amants.



Fotogrames del film *10.000 km* (2014) de Carlos Marques-Marcet.

L'estètica i la narrativa de la interferència

En aquesta segona part també trobarem un discurs sobre la interferència i els problemes de connexió, presents en aquestes tecnologies. Destaca una escena central on els problemes de la parella ja comencen a acusar-se i és a partir d'aquests errors tecnològics que es comença a mostrar la seva decadència. Alex està treballant en el seu ordinador mentre manté una videotrucada amb Sergi. La connexió no és massa bona, i fa que la imatge d'ell es vagi aturant i congelant-se.

Sergi farà veure en un moment que es queda congelat per desesperar a Alex – generant un moment de comicitat a partir de la coneixença d'aquesta característica de la tecnologia–. Però això no fa més que augurar que la connexió entre ells pot fallar, quedar-se aturada, generant problemes de connexió –a nivell sentimental– entre ells.

Però en aquesta mateixa escena el fenomen de la interferència en la mediació no es queda en aquest pla. En un moment donat ella mateixa amaga la finestra de la videotrucada sota de la de l'editor de fotografies en el que està treballant. La intromissió del mitjà és fins i tot permesa i escollida pel personatge femení, que voluntàriament introdueix una trava entre ells. Els ulls que miren uns ulls que es miren, la figuració de la passió en el llenguatge clàssic és pervertida, ja que ell es pensa que l'està mirant, però ella se'n desvincula. Es demostra així, d'una manera visual, els inicis de l'allunyament d'ella d'aquest projecte amorós.

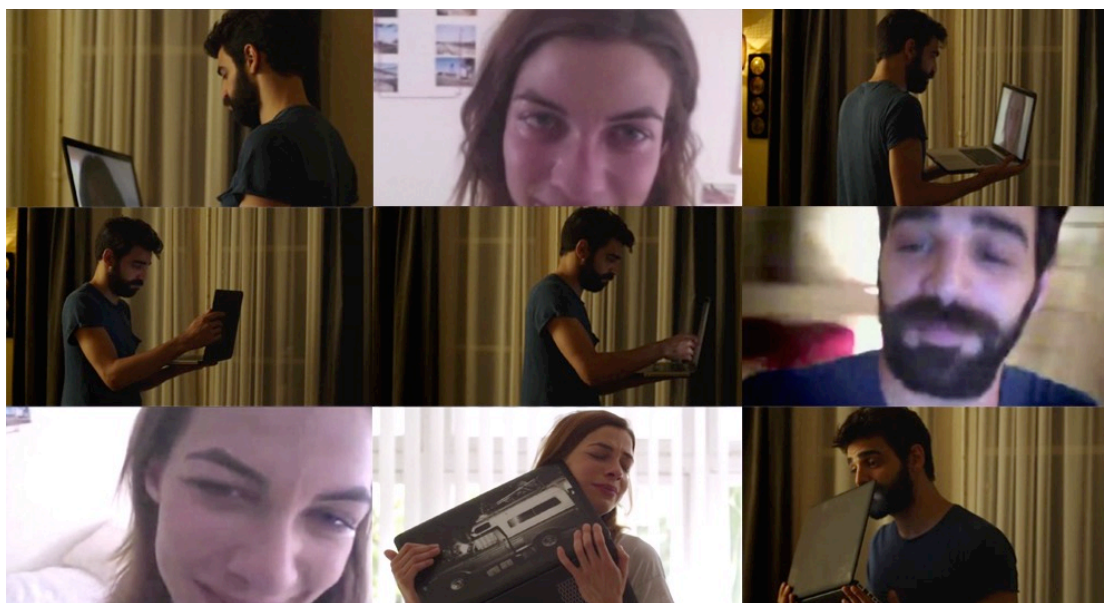
De fet, tota aquesta part central del film proposa un tipus de muntatge on cada escena comença *in media res* i acaba tallant les accions finals. Així com al principi el pla seqüència donava una sensació de continuïtat i unió, ara el muntatge sincopat fa la funció de transmetre'ns just el contrari. Sembla com si les interrupcions, el glitch, l'error i els problemes de connexió propis del món digital s'hagin apropiat d'aquesta part central i sobrepassen el nivell narratiu per fins i tot articular un discurs a nivell de muntatge.

Mutació de l'objecte conductor del desig

Com havíem vist al capítol del classicisme, el *memento*, l'objecte metonímic de Barthes que es regalen els amants abans de partir té una gran importància en els moments de trobada significativa, i permeten activar la connexió tàctil entre els personatges. La pel·lícula contemporània presenta un desequilibri en aquest sentit des del moment inicial de la separació. Alex se'n va a Los Angeles, i no s'emporta res, omple una habitació blanca amb objectes nous. I Sergi es queda a casa amb tots els objectes que durant anys han compartit. Aquest desequilibri provoca que en la discussió més forta que tenen els protagonistes en el film, aquella que causa que durant uns dies no es parlin i es trenqui la connexió entre ells, tinguin una vital

importància els objectes. Sergi, incapaç de suportar més la distància, comença a trencar un a un tots els objectes que són d'Alex o li recorden a ella. Ella, impotent, no pot fer res més que mirar-s'ho des de l'altra banda de la pantalla i arrenca a plorar. L'escena és provablement l'oposada a les connexions que tenien Chico i Diane. Ella està enmarcada en la pantalla sense poder fer res, sense cap objecte d'ell, a l'altra banda del tall ontològic. Sergi, encoleritzat, va estimbant contra la paret una a una les pertinences d'ella, eliminant possibles vies de contacte. Un darrera l'altre, els elements, es van perdent –la sutura, els objectes conductors del desig–, per acabar dirigint la parella cap a la inconnexió.

En escenes posteriors, després de no parlar-se ni veure's durant dies, arribem al moment de possible reconciliació entre ells. Després de parlar una estona a través de la videotrucada, en un silenci que es produeix entre ells, Alex decideix reproduir la seva cançó en un intent de recuperar la connexió de manera auditiva, i funciona. Potser és significatiu remarcar que en els moments de connexió entre els amants a *Seventh Heaven* sempre sona la mateixa cançó, *Diane*⁸, que ajuda a realitzar amb més força l'efecte de la sutura. És per tant amb la seva cançó –*Nothing Matters When We're Dancing* de The Magnetic Fields– que es produeix un apropament.



Cada un d'ells s'abraça al seu ordinador i als compassos tristos però esperançadors de la música comencen a ballar. Acaricien el dispositiu tecnològic com si de l'altre es

⁸ Cançó composta especialment pel film per Erno Rapee i Lew Pollack de la qual després s'han fet nombroses versions.

tractés, li passen els dits amb delicadesa per sobre, fins i tot li fan petons. La qualitat tàctil que assegura Vivian Sobchack que pot tenir la imatge que pot arribar a provocar una resposta física al cos (Sobchack, 2004), en aquesta escena esdevé literal. I és que –després de l’eliminació dels objectes per part d’ell– la pantalla esdevé l’objecte, el regal del que parlava Barthes, la tercera pell que els uneix. La pantalla és alhora el lloc on es realitza la comunicació –l’espai virtual– i l’objecte canalitzador del desig.

Enviar la visió del món, el rastre de la modernitat

Una altra manera que tenen els amants de relacionar-se a través de les imatges és amb la mutació del motiu que hem vist que neix en la modernitat, la carta fílmica, que havíem vist a *Dans la ville blanche* i *Sans Soleil*.

Aquest explicar la quotidianitat a través de les imatges –enviar la pròpia impressió del món– és present en aquesta història, com per exemple en l’inici de la separació quan Alex mostra a Sergi a través d’un recorregut amb la càmera el pis on viurà a Los Angeles. En aquest cas, però, evita la dinàmica de temporalitat retardada entre l’enviament i el destí pròpia de la carta fílmica en que es recrea la pel·lícula d’Alain Tanner, ja que la mostració de l’entorn es produeix en directe. Però aquesta no és la única manera en que els amants es mostren els detalls quotidians de les seves vides, sinó que a vegades el paper de la mediació és encara més present. Això succeeix quan Alex usa l’aplicació *Google Street View* i comparteix la pantalla del seu ordinador amb en Sergi. D’aquesta manera l’aplicació ocupa la pantalla cinematogràfica mentre l’Alex la dirigeix i va resseguint els carrers alhora que oralment explica què feia ella quan estava situada en aquells indrets. Es genera un desajut entre les imatges universals, unificadores i estandarditzades que ofereix l’aplicació i la seva experiència que només es filtra en forma de record a través de la veu en off. L’experiència i la subjectivitat a l’hora de filmar les imatges queda eliminada, i el que s’envia a l’estimat té contingut informacional, però ha eliminat la petjada pròpia, la impressió del “jo” en les imatges. Aquest fet és fàcilment relacionable amb la diferència que Salinas exposa entre una epístola escrita a mà, i una d’escrita a màquina: “(...) la distancia entre la persona y los caracteres trazados es inconmensurablemente mayor en la escritura a máquina. Lo escrito

mecànicamente se presenta como algo imposible, o extremadamente difícil, de relacionar con el modo de ser del que escribe, ajeno a su idiosincrasia” (Salinas, 1983: 63). Perquè al final, el llenguatge filmic, és una escriptura, i el mode de gravar una situació carrega les imatges d’una petjada que d’altra manera no tindrien. És innegable la diferència entre les imatges de la pel·lícula de Chris Marker i aquest fragment del film de Carlos Marques-Marcet. Salinas en el seu assaig, també dedica un passatge a les cartes dictades per llibres d’estil, que comparteixen paràgrafs, estructures per facilitar i agilitzar l’escriptura d’aquestes. Usar les imatges que posa l’empresa Google a l’abast de tothom per narrar una experiència no dista massa de copiar diferents paràgrafs preestablerts per fer arribar un missatge escrit. La conseqüència d’aquestes dues pràctiques és la mateixa: “la eliminación u ocultación del movimiento autentico del alma, sustituyéndolo por las simulaciones de la etiqueta” (Salinas, 1983: 101)

Carlos Marques-Marcet, plenament conscient d’aquesta diferència, en el final d’aquesta part central del film incorpora un pla on contraposa en pantalla partida un enregistrament de les imatges en Súper 8 i les imatges de l’aplicació de Google.



Dos fotogrames de la seqüència en pantalla partida, mostra les imatges filmades amb càmera de cinema analògic a l’esquerra i les imatges agafades de Google Street View a la dreta.

El recorregut que ens mostra és el de l'arribada de Sergi a Los Angeles. En una banda de la imatge ens mostra el record que té d'aquests indrets a partir del que li havia mostrat l'Alex, i en l'altra imatges que si que porten impresa una forta experiència subjectiva de qui les ha gravat. La imatge panòptica de Google intenta imitar els moviments de la gravada per la càmera però la diferència es fa en tot moment palpable, innegable, demostrant el xoc que es produeix en l'imaginari de Sergi entre el record del que havia vist en la pantalla i la vivència present. Es demostra així també a nivell visual altres alteracions en la comunicació d'informacions que provoca la mediació.

Posada a prova del retrobament clàssic

La tecnologia que hauria de permetre la més gran comunicació és precisament la que deshabilita el mecanisme que havia funcionat al classicisme. I això s'explicita de forma innegable en la tercera part, el desenllaç del film. Sergi arriba a Los Angeles i els personatges es tornen a trobar en un pla-contraplà sense distàncies, sense mediacions. Un cop ell supera el llindar de la porta –mecanisme clàssic del que ens parla Bou que és utilitzat per marcar un progressiu acostament dels amants (Bou, 2002: 13)– Alex i Sergi ja no haurien de tenir cap problema per fondre's en la màxima unió, la carnal, però no és així. Els personatges a partir de llavors inicien una lluita per inscriure's en el que era el final canònic del classicisme –pla d'un, pla de l'altre, pla conjunt i petó– de manera infructuosa i angoixant. La planificació els brinda diverses oportunitats per a que es produeixi aquest final, es repeteix contínuament l'esquema de pla contraplà, pla conjunt. Però el petó esperat que ha d'acabar per fi amb la distància entre els cossos no succeeix. El cànon clàssic, operant com a fantasma de l'imaginari col·lectiu funciona com a contrapunt a les imatges que estem veient, augmentant la sensació de llunyania entre ells. I quan ja sembla que la unió era impossible els dos cossos per primer cop es toquen, comencen a fer l'amor de manera brusca, compartint pla. Però és simplement una il·lusió, perquè no funciona, alguna cosa s'ha trencat, i aleshores paren i s'asseuen l'un al costat de l'altre al sofà. El pla conjunt acaba per demostrar la seva distància, que és molt més gran ara que no pas quan els separaven 10.000km.

Volent allargar l'encontre amorós en l'espai virtual per superar la distància l'han

eliminat completament. Al final ja no hi ha distància, però es que tampoc hi ha sentiment. De l'encontre puntual de l'amor sublimat del classicisme de *Seventh Heaven* hem arribat a *10.000 km*, una terrenalització del motiu que ens acaba parlant del seu desgast a través de la imatge, la mediació i les technologies digitals. La contemporaneïtat ens mostra una distància, que els cossos, per més que intentin salvar-la amb pantalles, no poden evitar que els afecti. "Yet the image is always light years away. It is invariably a tele-image – and image to be located at a very special kind of distance which can only be described as *unbridgeable by the body*" (Baudrillard, 1993: 55).

Conclusions

En aquest treball s'ha dut a terme un estudi de com el cinema ha mostrat la comunió, o comunicació, de dos amants en la distància. Com l'art cinematogràfic s'ha encarregat de donar forma en el llenguatge de les imatges a la trobada amorosa significativa en un espai virtual. L'assaig proposa un recorregut compostat per fragments d'obres que contenen un moment que mostrés aquest tipus de comunicació i d'aquesta manera intenta historitzar l'evolució d'aquest mecanisme que és alhora un motiu.

Com ja apuntàvem a la introducció, el treball realitza un triple pont entre les comunicacions proporcionades per la telepatia, l'epistolaritat i la videotrucada. De les dues primeres, s'ha estudiat què en destaquen autors tant filosòfics com literaris en relació a aquestes dues qüestions per demostrar que realment les idees que s'exposaven des de altres arts i terrenys generaven unes possibilitats que seran compartides anys més tard amb l'art cinematogràfic. Les idees de Jacques Derrida sobre la telepatia, i les de Michel Foucault i Pedro Salinas sobre el contacte per carta acaben sent fàcilment aplicables a aquest tipus de contacte quan és mostrat pel cinema. I respecte la irrupció de la videotrucada hem constatat que acaba utilitzant altre cop el mecanisme que havia ja cristal·litzat en l'època clàssica per mostrar aquest tipus de contactes en la distància. Per tant, podem afirmar que la videotrucada té un precedent en el llenguatge clàssic.

És interessant comprovar com d'interrelacionats estan aquests tres fenòmens – telepatia, epistolaritat i videotrucada–, i com encara s'entrellacen de forma més evident en el cinema, sota un mateix mecanisme visual que els unifica. Essencialment, el pla-contraplà en la distància és la forma sota el que s'expressa al llarg de la història del cinema la relació entre dos amants.

Des d'un punt de vista històric, la primera formulació del motiu que aborda el treball són els curts de David W. Griffith. El director americà és el primer que s'enfronta al motiu intentant trobar una forma expressiva al sentiment d'absència, utilitzant el muntatge paral·lel. De fet, aquest sentiment inicial també demostra la relació entre els tres fenòmens, ja que com exposàvem, per a Derrida i Salinas, l'absència és el

principi generador de la telepatia i l'epistolaritat, respectivament. És per això, que és significatiu que en el cinema sigui precisament també aquest sentiment el que porta a una formulació primigènia d'un pla-contraplà en la distància.

En el classicisme hem considerat *Seventh Heaven* com aquella pel·lícula que conté la forma cristal·litzada del motiu. És la pel·lícula que presenta aquest moment tractat de manera més concisa i la que agrupa més elements que després s'aniran repetint: el contraplà retinal, l'ús del *memento* i el pla-contraplà en la distància que transforma el muntatge i la sutura clàssica en l'espai virtual on es realitza la trobada amorosa en qüestió.

També en aquest període hem trobat variacions segons si la voluntat de la narració és simplement remarcar que es produeix l'acte de comunicació, exaltant el seu valor expressiu, o es vol mostrar també el contingut de la comunicació en si. D'aquesta manera, el valor expressiu de la carta amorosa que exposa Barthes, el missatge del no-missatge de Derrida es pot relacionar molt més amb la figuració del motiu en *Seventh Heaven*. I per contra, si es vol mostrar el contingut, s'ha de recórrer a l'espai de somni com fa *Peter Ibbetson*.

A través de la pel·lícula de *Letter from an Unknown Woman* hem ratificat la nostra hipòtesi que plantejàvem a la introducció, que el llenguatge cinematogràfic tenia una mateixa manera per expressar el resultat d'un contacte telepàtic i un contacte per carta. Perquè la pel·lícula acaba efectivament amb un pla-contraplà en la distància provocat per la voluntat del director de traduir en imatges allò que psicològicament ha generat el contacte epistolar en els personatges.

En el pas pel manierisme i la modernitat, hem observat com les característiques de cada un d'aquests períodes també s'apliquen a l'estudi del motiu tractat. En el manierisme, a partir de *A time to Love and a Time to Die*, el mecanisme encara manté el seu sentit, i els seus elements, però ja comencen a aparèixer fissures en la forma de representació clàssica. I pel·lícules de la modernitat com *I fidanzati* i *Nosferatu: Phantom der Nacht* porten un pas més enllà el muntatge problematitzant i buscant formes més complexes de representar els moments relacionats amb l'epistolaritat i la telepatia. A través de Godard també descobríem el trencament del mecanisme, i la subversió total dels elements clàssics –element també característic

de la modernitat– transformant el que hauria de ser el moment d'unió amb el de la separació més absoluta.

En una altra línia, en els films *Dans la ville blanche* i *Sans Soleil* de la modernitat tardana, hem presenciado una mutació formal del motiu a través de la carta fílmica. Enviar la visió del món a l'estimat, imprimint en les imatges la petjada del jo és la manera que té d'evolucionar el motiu, eliminant progressivament el rastre narratiu i quedant-se simplement amb el contingut de la comunicació en si. Queda traspasat així el fenomen del *tele pathos* a l'acte de mirar les imatges.

I finalment arribem en la contemporaneïtat, on tecnologies com la televisió en directe però sobretot la videotrucada permeten fer allò que el classicisme havia prefigurado. El mecanisme a *10.000 km* retorna a la seva forma originària, prenent directament la majoria dels elements que el composaven. Però el discurs que se'n destil·la és que la possibilitat que ofereixen aquestes tecnologies no fa sinó minvar el poder sublimador que tenia el motiu, i exposa als amants a un desgast que acaba fent trontollar el seu sentiment amorós.

Tot i aquest final agredolç del recorregut, el motiu perviurà, mutarà i trobarà noves maneres de representar-se. I no només per l'impacte creixent de tecnologies que permeten contactes virtuals sinó per la pròpia ontologia del cinema, que el sembla portar inscrit en el seu dispositiu, com ja augurava el traspàs del moment telepàtic entre els amants en la carta fílmica. Domènec Font, parafraejant a Patrice Rollet afirma que “tiene razón (...) al inscribir lo epistolar con su lógica de envío y destino, su temporalidad retardada y sus efectos de interpelación en un juego de ida y vuelta en relación al propio cine, ya que en el fondo toda película no sería más que una carta con destino incierto y sin acuse de recibo.” (Font, 2008: 37) Podem considerar doncs llavors el cinema com plans contraplans entre els espectadors i els films, connexions en la distància –temporal i espacial– amb els seus creadors, que ens mostren la seva visió del món i ens envien en certa manera el seu “jo”, que ens entra dins a través de les imatges i ens emociona. El cinema funciona, entre els creadors i els espectadors, essencialment com un *tele pathos*.

Referències

Bibliografia

BARTHES, Roland (1982). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Mèxic: Siglo XXI editores.

BAUDRILLARD, Jean (1993). *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*. London & New York: Verso.

BELLOUR, Raymond (2009). *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*. Buenos Aires: Collihue.

BERGALA, Alain (2008). Si "yo" me fuera contando. Dins G. Martín Gutiérrez (ed.) *Cineastas frente al espejo*. (p. 27-34) Madrid: T&B Editores.

BOU, Núria (2002). *Plano/Contraplano. De la mirada clàssica al universo de Michelangelo Antonioni*. Madrid: Biblioteca Nueva.

CLOAREC, Nicole (ed.) (2007) *Lettres de cinema: de la missive au film-lettre*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

CLELAND, Kathy (2008). *Image Avatars: Self-Other Encounters in a Mediated World*. Sydney: University of Technology.

DERRIDA, Jacques (1988). Telepathy. *Oxford Literary Review*, 10, 3-41.

ECO, Umberto (2000). Lo posmoderno, la ironia y lo ameno. Dins Umberto Eco. *Apostillas a el Nombre de la Rosa*. Barcelona: Lumen.

EISENSTEIN, Sergei (1986). *La forma del cine*. Mèxic: Siglo XXI.

FONT, Domènec (2002). *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Paidós.

FONT, Domènec (2008). A través del espejo: cartografías del yo. Dins G. Martín Gutiérrez (ed.) *Cineastas frente al espejo*. (p. 35-57) Madrid: T&B Editores.

FONT, Domènec (2007). Carta Breve para un largo adiós. *Trama y fondo*, 22, 147-154.

FREUD, Sigmund (1966). *Correspondance, 1873-1939*. Paris: Gallimard, Collection connaissance de l'inconscient.

FRIEDBERG, Anne (2006). *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

FOUCAULT, Michel. (1994) L'écriture de soi, Corps écrit. Dins M. Foucault. *Estética, ética y hermenèutica*, Obras Esenciales, Volumen III, (p. 289-305) Barcelona: Paidós.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2006). Clásico, manierista, postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywood. Valladolid: Castilla.

JACOBS, Lewis (1971). *La azarosa historia del cine americano*. Volum 1. Barcelona: Lumen.

Kyrou, Adou. *Le surréalisme au cinéma*. Paris: Editions Ramsay, 2005.

LEJEUNE, Philippe (2008). Cine y autobiografía, problemas de vocabulario. Dins G. Martín Gutiérrez (ed.) *Cineastas frente al espejo*. (p. 35-57) Madrid: T&B Editores.

MATO, Juan Carlos (2000). La carta como esencia según Ophüls. Versión Original, 78, 4-7.

MANOVICH, Lev (2006). *Visual Technologies as Cognitive Prostheses: A Short History of the Externalization of the Mind*. Dins M. Smith & J. Morra (Eds.), *The prosthetic impulse: from a posthuman present to a biocultural future* (pp. 203-219). Cambridge, Mass.: MIT Press.

RINS, Sílvia (2000). *Carta de una desconocida*. Versión Original, 78, 10-14.

ROLLET, Patrice (2002). *Passages à vide. Ellipses, éclipses, exils du cinema*, Paris: P.O.L.

SALINAS, Pedro (1983). Defensa de la carta missiva y de la correspondencia epistolar. Dins P. Salinas. *El defensor*. Madrid: Alianza Tres.

SOBCHACK, Vivian (2004). *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Los Angeles: University of California Press.

WOOD, Becca (2014). Making sense of no Body. *Journal Creative Technologies* Issue one: Transmedia/Transmodality, June.

Filmografia

After Many Years (1909) David W. Griffith

Enoch Arden (1911) David W. Griffith

Seventh Heaven (1927) Frank Borzage

Man's Castle (1927) Frank Borzage

Peter Ibbetson (1935) Henry Hathaway

Letter from an unknown woman (1948) Max Ophüls

A Time to Love and a Time to Die (1958) Douglas Sirk

I Fidanzatti (1962) Ermanno Olmi

Le Mepris (1963) Jean Luc Godard

Nosferatu: Phantom der Nacht (1979) Werner Herzog

Dans la Ville Blanche (1983) Alain Tanner

Edward Scissorhands (1990) Tim Burton

10.000km (2014) Carlos Marques-Marcet