



Formas de la aparición. La carta filmica como enigma

Josep Maria Català Domènech¹

Recibido: 15 de octubre de 2018 / Aceptado: 21 de febrero de 2019

Resumen. La complejidad fenomenológica de las formas epistolares se incrementa al trasladarse al ámbito de la cinematografía y convertirse en el particular género de la carta filmica. El desplazamiento del eje del significado hacia lo visual establece la posibilidad de detectar nuevos fenómenos comunicativos que tienen su origen en la correspondencia escrita pero también en las tarjetas postales y las cartas visuales, y que guardan similitudes con algunas modalidades renovadas del documental como el film-ensayo. El artículo pretende poner de manifiesto las particularidades de la modalidad filmica epistolar como dispositivo creador de subjetividades y formas expresivas relativas al pensamiento, a través de un proceder ensayístico por el que se descubre un territorio conceptual a medida que se va construyendo.

Palabras clave: film-carta; visualidades; film-ensayo; atmósferas; espacios transicionales; espacios envolventes

[en] Forms of Appearance. The Filmic Letter as an Enigma

Abstract. The phenomenological complexity of the epistolary form increases when moving to the field of cinematography to become the genre of the filmic letter. The displacement of the axis of meaning towards the visual establishes the possibility of detecting new communicative phenomena that have their origin in written correspondence but also in postcards and visual letters, bearing similarities with some renewed modalities of the documentary such as the essay film. The article aims to highlight the particularities of the epistolary film modality as a device for creating subjectivities and expressive forms related to thinking, by means of an essayistic procedure through which a conceptual territory is discovered as it is being built.

Key words: letter-film; visualities; essay film; atmospheres; transitional spaces; enveloping spaces

[fr] Formes de l'apparition. La lettre filmique comme énigme

Résumé. La complexité phénoménologique des formes épistolaires augmente lorsque l'on passe au domaine de la cinématographie et devient le genre particulier de la lettre filmique. Le déplacement de l'axe du sens vers le visuel ouvre la possibilité de détecter de nouveaux phénomènes de communication qui trouvent leur origine dans la correspondance écrite, mais aussi dans les cartes postales et les lettres visuelles, et qui présentent des similitudes avec certaines modalités renouvelées du documentaire telles que le film-essai. Cet article vise à mettre en évidence les particularités de la modalité du film épistolaire en tant que dispositif créatif de subjectivités et de formes expressives liées à la pensée, à travers une procédure essayistique permettant de découvrir un territoire conceptuel au cours de sa construction.

Mots clé : film-lettre ; visualités ; film-essai ; atmosphères ; espaces transitionnels ; espaces enveloppés

¹ Universitat Autònoma de Barcelona (España)

E-mail: josepmaria.catala@uab.cat

Sumario. 1. Correspondencias. 2. Laboratorios del Yo. 3. De la tarjeta postal al cine. 4. Carta y ensayos. 5. Cartas que miran. 6. Espacios intermedios, espacios envolventes. 7. Las cartas y su destino. 8. Bibliografía.

Cómo citar. Català Domènech, Josep Maria (2019). Formas de la aparición. La carta filmica como enigma. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 19 (3), 267-286. <https://dx.doi.org/10.5209/arab.61942>

Escribir cartas es realmente una relación con fantasmas, y no solo con el fantasma del destinatario sino también con el propio fantasma, que secretamente evoluciona en la propia escritura

Franz Kafka

Cuando las palabras duermen,
me pregunto qué mundo despierta
Shuntarō Tanikawa



Imagen 1. *Le Billet doux* (François Clouet, 1570).

Fuente: Mueso Thyssen Bornemisza.

1. Correspondencias

En el óleo *Le Billet doux* (*La carta de amor*, 1570) (Imagen 1), François Clouet sintetiza la forma sustancial del fenómeno epistolar, es decir, tanto el trasvase temporal

que implica, como las cuatro fases proverbiales de su estructura. Una carta es una conversación que se desliza sobre un tiempo largo, ya que quien la escribe espera ser leído en el futuro, y quien la lee está leyendo el pasado. Por eso, la carta en sí misma, como objeto, contiene todos los tiempos posibles: el tiempo presente de la lectura, el tiempo futuro del destinatario previsto en el momento de la escritura, y finalmente el tiempo pasado del autor o la autora de la carta que le llega al destinatario como el flujo discreto de una marea al borde de la playa. Es por ello también que hay cuatro elementos que articulan el despliegue del medio, puesto que la carta escrita, ese objeto que viaja en el espacio y en el tiempo, cuenta tanto como los propios interlocutores. O más, si tenemos en cuenta que acostumbra a sobrevivirlos. Sin embargo, en la pintura de Clouet, este elemento esencial es quizá el menos evidente.

Clouet muestra la carta en manos de la alcahueta, como si fuera un adminículo sin importancia en el encuentro alegórico de los tres personajes. La carta permanece en un segundo término, a pesar de que es el talismán que sirve para reunir a los personajes. En última instancia, del encuentro solo quedará, si no es destruida, la carta como testimonio de un lance que acostumbra a ser desafortunado. La alcahueta, con su presencia y al ser portadora provisional de la misiva, personifica el espacio intermedio que la carta ocupa entre los corresponsales, un espacio fenomenológico que tiene dos vertientes: una móvil, cuando el escrito viaja de un lugar a otro en manos de alguien que no interviene en la conversación pero la hace posible: el mensajero, el correo, etc.; y otra virtual o imaginaria, pero no por ello menos compleja, que implica un curioso entrelazamiento que a la vez une y separa a los que mantienen la correspondencia.

La celestina ha recibido la carta de manos del amante, que aguarda esperanzado una respuesta, y está a punto de entregársela a la joven, en cuya mirada se adivina un punto de malicia casi infantil. Como en esos cuadros donde se representa el paso del tiempo, casi siempre mediante tres figuras que personifican el pasado, el presente y el futuro, aquí también tenemos un trío que permite comprimir la temporalidad en una sola imagen, pero en este caso, el tiempo que representan no es lineal, sino circular, un tiempo que va y viene como en toda correspondencia. Y, como implica el encuentro de emociones contrapuestas, se trata también de un entramado psicológico que adquiere las características de un nudo destinado a dar forma a ese espacio intermedio antes mencionado.

La carta es viajera, y no solo en el tiempo, como he dicho, sino también en el espacio. Debe trasladarse de un lado a otro, del lugar de la escritura al lugar de la lectura. Y, para ello, necesita un vehículo. Esta parte parece ajena a la correspondencia, pero es fundamental desde el punto de vista de la comunicación, que, más allá del imprescindible medio –la carta en sí–, requiere también un transporte que lleve el escrito de un lado a otro, que lo mueva. El cuadro de Clouet toma prestados personajes típicos de la *Commedia dell'Arte* –la alcahueta, el enamorado, la enamorada–, una forma teatral llena de movimiento, tanto de los cuerpos como de los espíritus. Una forma vibrante y tornadiza por entre la que aparece la figura de la alcahueta, conocida también como la medianera, cuyos famosos antecedentes son la celestina de la obra de Fernando de Rojas o la trotaconventos del Arcipreste de Hita: el Renacimiento italiano aligerará y llenará de vigor las más asentadas disposiciones medievales.

La alcahueta no es ni mucho menos la única portadora de misivas en la historia de la correspondencia personal, pero quizá sea la que, de entre todos los mensajeros

posibles, más implicada está en las relaciones que establecía la carta. La instauración oficial de los servicios postales fue paulatinamente despersonalizando esta figura que tiene muchas versiones, desde el criado o la criada al amigo o la amiga, pasando por la extraordinaria figura del Cyrano de Rostand que se expresaba mediante las cartas de otro, poniendo de manifiesto quizá un motivo escondido en el fondo de la conducta de todos los voluntariosos mensajeros. Ese emisario traspasó sus funciones mecánicas a los medios de transporte primero y a la tecnología después, haciendo desaparecer la subjetividad del proceso. El cuerpo dio paso a los grandes vehículos, como esa poderosa figura del tren correo que aparece en el documental de Basil Wright, *Night Mail* (1935), donde los versos de W. H. Auden se mezclan con el sonido de la máquina proponiendo una visión lírica de un proceso irremisiblemente tecnificado:

This is the night mail crossing the Border,
Bringing the cheque and the postal order,
Letters for the rich, letters for the poor,
The shop at the corner, the girl next door²

2. Laboratorios del Yo

No está de más señalar que, antes de ser enviada, la carta debe ser escrita. Antes de dirigirse al destinatario, pues, el remitente se dirige a sí mismo, se recompone a sí mismo para presentarse y representarse ante el receptor. Una carta es, por lo tanto, una puesta en escena. Como en los diarios personales, de los que la carta es una antesala, el autor se mira al espejo y modela no tanto su cuerpo como su alma, pero lo hace para que esta se corporeice en la carta, sobre una superficie de papel escrito que haga las veces de esa superficie del espejo en la que se había contemplado, y que así, de la misma manera, aparezca en ella la figura deseada.

Es importante tener en cuenta, pues, las maniobras estético-subjetivas que se producen a la hora de escribir y leer una carta; cómo el intercambio de escrituras se efectúa a distintos niveles y afecta tanto a los individuos como a la propia forma de la correspondencia. Subrayemos también la importancia, en el caso de la carta escrita, de la materialidad del objeto que sirve de medio transmisor: el papel de la carta sobre el que se inscribe la escritura, que, a veces, sobre todo en las misivas amorosas, acaba convirtiéndose en un fetiche. También hay que destacar el envío, mediante un sobre que encierra la carta, y el mecanismo por el que esta salva las distancias entre el emisor y el receptor. La aparición de las nuevas formas de intercambio *epistolar*, desde el correo electrónico a las redes sociales, han convertido la carta postal en una reliquia. Y, con la carta, ha desaparecido un importante dispositivo que era parte destacada de la formación de la subjetividad y la creación de sus perfiles sociales. El vacío que deja la carta nos informa sobre su importancia. Lynne Magnusson arguye, por ejemplo, que, para comprender la formación del lenguaje de Shakespeare, es necesario prestar atención al uso del lenguaje en el intercambio social, del que destaca la escritura de las cartas en la era isabelina. Según ella:

² Ahí va el correo nocturno cruzando fronteras / Llevando el cheque y el giro postal / Cartas para los ricos, cartas para los pobres, / Para la tienda de la esquina, para la vecina.

Todas las traducciones de citas originales son nuestras.

Es necesario conocer más acerca de los géneros del habla cotidiana a los que Shakespeare tuvo que recurrir; cómo el lenguaje delimitaba la clase y la posición social y el poder relativo en la Inglaterra isabelina; cómo la amistad, la sujeción, la autoridad, la intimidad, la alienación, la enemistad, etc. eran construidas e impuestas en palabras; cómo las formas del lenguaje de las primeras relaciones modernas pudieron haber constituido y reproducido, por un lado, patrones de organización social o de psicología individual, por el otro; cómo estructuras relacionales relativas a la amistad o la profesión pudieron haber cambiado con el tiempo y, con ellos, el repertorio de las relaciones personales disponibles. (Magnusson, 2004: 1)

La carta, en su momento álgido, era un laboratorio del Yo, cuyos resultados recoge la literatura directamente, recopilando intercambios epistolares entre distintos personajes, o produciendo relatos que los imitan. Pero una vez introducidas en el libro, desaparece el entramado que rodea la escritura, transmisión y lectura de las cartas. Todo ello permanece latente, pero solo el lector más sensible lo adivina. Hasta que el cine se encarga de revivirlo y presentarlo en imágenes. En este sentido, el cine se ha convertido, a partir de su vertiente moderna, en un dispositivo deconstructor de la operación epistolar, al poner en imágenes no solo el contenido de las cartas, sino también su estructura funcional. La carta en el cine origina así un conjunto de posibilidades dramáticas que enriquecen la narrativa fílmica de una forma que va más allá de los parámetros del intercambio de mensajes por carta. Pero no olvidemos que la literatura también ha superado por su parte el simple fenómeno comunicativo al utilizar la estructura enunciativa de la correspondencia. Así, por ejemplo, Janet Gurkin Altman, en su seminal estudio sobre la epistolaridad, nos urge a prestar atención a la forma epistolar como método narrativo, algo que se pone de manifiesto en las novelas epistolares, en las que las características de la carta se usan para producir significado: “En numerosas ocasiones las características formales y funcionales básicas de la carta, lejos de ser meramente ornamentales, influyen significativamente en la manera en que el significado es construido consciente e inconscientemente por los escritores y los lectores de las obras epistolares” (1982: 4).

3. De la tarjeta postal al cine

Cuando hablamos de las relaciones entre el cine y la relación epistolar, debemos distinguir dos grandes formaciones. En una, se trata de la aparición de un intercambio de correspondencia en una película o de la acomodación del relato a la estructura epistolar en sus distintas características. En la otra, donde reside la verdadera novedad, se contempla la formación de un nuevo tipo de misiva, la de la videocarta o la carta fílmica.

¿En qué reside la novedad del formato, al margen de su uso particular por parte de los cineastas? La transformación básica se realiza en el seno del soporte de la comunicación, lo que cambia es el papel, que es sustituido por una pantalla, y la escritura, que se convierte en imágenes. En el primer caso, la carta deviene un espectáculo y, por lo tanto, se desplaza desde el terreno de la literatura al del arte. En el segundo, el trabajo interior que supone la escritura epistolar se transforma

en una labor de exteriorización. La carta escrita era un camino de ida y vuelta a la subjetividad, en el sentido de que la escritura implicaba una introspección cuyo resultado permanecía implícito en la escritura, como una posibilidad de interpretación subsidiaria de ella, mientras que la carta en imágenes supone una voluntad de extroversión tácita por la que el relato se convierte en un emblema, a veces críptico, del mensaje. En muchas ocasiones el corresponsal se esconde tras la escritura, que sirve de disfraz implícito de las verdaderas intenciones de la misiva, pero en las videocartas el disfraz se materializa indefectiblemente en las imágenes, es realmente una careta que el interlocutor se coloca no tanto para ocultar, como para mostrarse por otro camino que forzosamente tiene mucho de elíptico. Pensemos en la función de las caretas en el carnaval: cuando alguien se la quita, ¿vemos el verdadero rostro o por el contrario desaparece la evidencia de la ocultación? Existe un caso paradigmático de cómo la ambigüedad del mensaje epistolar escrito es desactivada en la adaptación cinematográfica.

Existe una forma de videocarta muy simple, que apenas sí se distingue de la comunicación mediante algún dispositivo como Skype o el teléfono móvil. Se trata de una declaración frente a la cámara del teléfono o del ordenador que puede ser inmediata o enviada posteriormente. Esta vía desciende de manera directa de la conversación telefónica y, por lo tanto, tiene un interés relativo con respecto al formato de la correspondencia, aparte del hecho de que a veces se considere que el teléfono fue el primer causante del declive de las cartas escritas, una visión que no deja de ser muy reduccionista.

Los antecedentes más claros de la aparición de la videocarta son las tarjetas postales. Es en ellas que, a partir de mediados del siglo XIX, la escritura de la misiva empieza a estar acompañada de imágenes. Se reduce entonces la intensidad del escrito al desplazarse parte de lo que se quiere decir a la faceta visual del objeto que se manda. Pero con la tarjeta postal se inicia también una curiosa escisión en el mensaje: por un lado, el escrito lo expresa directamente aunque de forma sucinta, puesto que traslada parte de su intención a la visualidad; por el otro, la imagen diverge sustancialmente de lo escrito, ya sea porque, la mayoría de las veces, la visualidad de la postal es estándar y solo indirecta y superficialmente corresponde a las intenciones del mensajero, o bien porque, en cualquier caso, la imagen dice siempre de forma explícita más de lo que el corresponsal desea, al mostrar una capa de significado que en el escrito solo está implícita.

Es interesante observar la formación de esta modalidad híbrida, ya que entronca con la disposición que muestran muchas películas contemporáneas cuando representan el intercambio epistolar superando las formas clásicas, las cuales consistían generalmente en el uso del fundido encadenado para señalar el paso de la escritura a la visualización directa de lo narrado. Encontramos ejemplos del uso creativo de la correspondencia del cine en muchos films, pero me gustaría destacar dos de ellas a pesar de que son muy distintas: *Drácula de Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*, Francis Ford Coppola, 1992) y *Las queridas hermanas* (*Die geliebten Schwestern*, Dominik Graf, 2014). La imagen de la película de Coppola (Imagen 2), a pesar de que no se refiere a la escritura de una carta, me interesa porque su composición resume casi la totalidad del fenómeno de la correspondencia: es un emblema de su fenomenología al reunir en una imagen unitaria al escritor, el soporte, la escritura y el medio de transporte. Si se tratase realmente de la escritura de una carta, faltaría la figura de su destinatario para completar el conjunto. Pero lo que se muestra no es

la escritura de una carta, sino la de una entrada del diario en el que Jonathan Harker recoge sus pensamientos mientras viaja en tren hacia el castillo del conde Drácula. Aunque no se trata de una carta, está muy cerca de serlo, puesto que el escrito será leído como si lo fuera por los espectadores del film y, además, el autor supone que lo leerán algunos de los personajes de su círculo de amigos o familiares. La novela de Stoker se compone de una combinación de cartas y entradas de diarios personales que cumplen todos ellos la misma función narrativa que la de una correspondencia. Son plasmaciones por escrito de las experiencias subjetivas de sus autores.

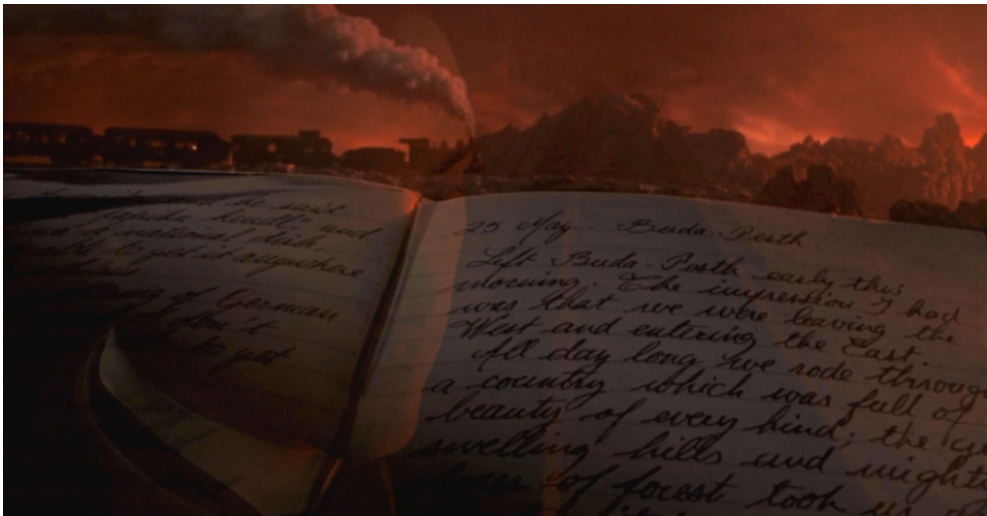


Imagen 2. *Drácula de Bram Stoker* (1992) Francis Ford Coppola.

Fuente: Captura de pantalla.

No hay tanta distancia como puede parecer entre los diarios íntimos y las cartas. En ambos casos, el escritor se observa a sí mismo, como lo ilustra claramente el título de uno de los primeros diarios íntimos, el que en 1771 publicó Johan Kaspar Lavater con el explícito título de *Journal intime d'un observateur de soi-même* (*Diario íntimo de un observador de sí mismo*). Esta voluntad expresa, y en cierta manera contradictoria, de publicar un diario íntimo “confunde la distinción privado/público sobre la que reposa el concepto mismo de diario íntimo” (Pachet, 2001: 26), una indeterminación que el diario comparte con las cartas desde el momento mismo de su escritura. Pero no podemos olvidar que a Lavater se le recuerda especialmente por sus trabajos sobre la fisiognomía, es decir, por el establecimiento de los principios que rigen la expresión y la lectura del rostro. Sirva, pues, esa particular imagen de la película de Coppola, que, como digo, posee todas las características de un emblema, a modo de puente que une las dos orillas del río expresivo que forman el diario y la carta en un ámbito como el cinematográfico, cuya función, por lo que respecta a estos medios, es esencialmente *fisiognómica* en un sentido amplio, o sea, la de dar rostro expresivo a los procesos. En la película de Graf, hay secuencias enteras destinadas a reproducir visualmente el proceso epistolar (Imágenes 3 y 4).



Imágenes 3 y 4. *Las queridas hermanas* (2014) Dominik Graf.

Fuente: Captura de pantalla.

Algunas de estas configuraciones ya han sido utilizadas en otras películas de forma parecida, como por ejemplo en algunos films de Truffaut (Monterrubio, 2018: 208-231), aunque en general la puesta en imágenes sea en estos casos menos drástica formalmente. La novedad reside en la confección de los mencionados apartados que resumen el fenómeno del intercambio epistolar a través de un conjunto de planos articulado mediante frenéticos encadenados, a la manera de los *montage* o resúmenes visuales que, siguiendo sus ideas acerca del cinema puro, Slavko Vorkapich confeccionaba para los films de Frank Capra entre otros en los años 1930 y 1940. Pero, en este caso, a la sucesión rítmica de las imágenes se le unen las formas de la escritura como un aditamento visual más. Edward Gallafent, comentando la aparición gráfica de la palabra en *Hacia rutas salvajes*

(*Into de Wild*, Sean Penn, 2008), afirma que los escritos “se colocan de algún modo entre las letras y los pensamientos, dada una forma cuyo gesto tiende hacia la letra mientras mantiene su imagen al alcance de la mano” (2013: 116). La razón de ello es que:

Penn muestra siempre (las notas que el protagonista, Chris, manda a un amigo) como palabras que aparecen mágicamente en plano vertical de la pantalla, pero como escritas más que impresas. Se aparta así de la forma cinematográfica convencional de representar la escritura de cartas, y muestra las palabras como desmaterializadas, no tanto las indicaciones del inicio de una intimidad recobrada que hubieran podido ser si hubiéramos visto a Chris escribirlas. (116)

Se diría pues que, por esta u otras razones, la visualización de la escritura en el ámbito realista de un film equivale, en general, a la materialización del pensamiento, a su anclaje visual: las palabras no serían solo mediadoras del pensar, sino también formas *escultóricas* del proceso. Teniendo presente esta idea, resultan interesantes este tipo de configuraciones porque, entre otras cosas, se relacionan no solo con las postales, por su combinación de imagen y escritura, sino en especial con las cartas visuales o la correspondencia ilustrada (Imagen 5)³, cuya historia acostumbra a ser bastante desconocida, a pesar de su relevancia en la creación de la cultura visual, es decir, el cambio de la polaridad cultural desde la escritura a la imagen.

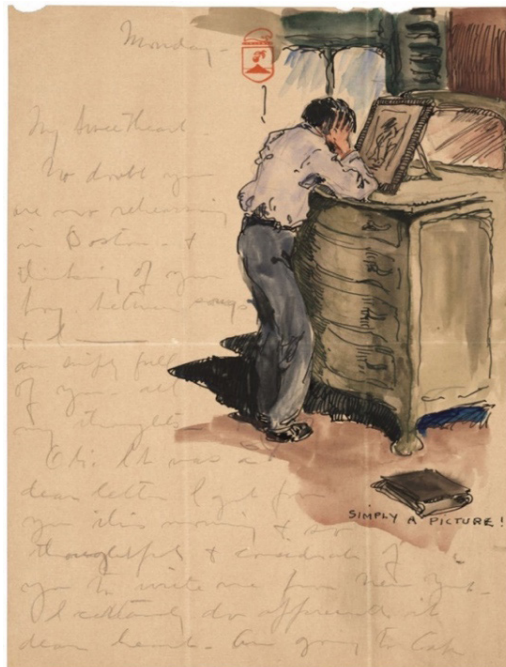


Imagen 5. Carta de Paul Branson a Grace Bond (1905).

Fuente: *More than Words. Illustrated Letter from the Smithsonian's Archive of American Art* (Liza Kirwin, 2005).

³ “En esta carta de 1905 a su novia, la actriz Grace Bond, Paul Branson se muestra contemplando la fotografía de ella: “Con el ojo de mi mente puedo ver el Teatro de la calle Hollis y la puerta del escenario tan claramente. ¡Oh! Cuanto me gustaría estar ahí contigo” (Kirwin, 2005: 51).

En las cartas visuales, la relación se invierte con respecto a la aparición de las cartas en las películas. Si en estas, son las palabras las que se introducen en un ámbito visual, en la correspondencia ilustrada son las imágenes las que lo hacen en el territorio de la escritura. Por lo tanto, podemos pensar que ambos procesos giran en torno a un eje común, ocupado unas veces por la escritura, otras por la imagen. Las imágenes en el escrito cumplirían, por consiguiente, una función parecida a la de las palabras en la imagen: la de visualizar los pensamientos. A ello le añadirían, como la caligrafía a la escritura, un aspecto sutilmente emotivo, aparte de mostrar el escenario, ya sea concreto o abstracto, del proceso. Cuanto más abstracta, más cercana al pensamiento se encontraría la visualización (Imagen 6)⁴, mientras que, de ser concreta, transmitiría literalmente la idea de escenario, de entorno de la escritura.



Imagen 6. Carta de Moses Soyer a su hijo David Soyer (1940).

Fuente: *More than Words. Illustrated Letter from the Smithsonian's Archive of American Art* (Liza Kirwin, 2005).

4. Carta y ensayos

Con frecuencia el film-carta se relaciona con el cine-ensayo. Afirma Monterrubio, por ejemplo, que “esta nueva forma filmica [el film-ensayo], generada por los *auteurs*, tendrá como primer dispositivo enunciativo la carta” (2018: 54), implicando con ello no tanto que sea un dispositivo primordial o esencial de esa forma de cine,

⁴ “Carta de 1940 de Moses Soyer a su hijo David Soyer donde le invita a encontrar a su gato Jester: dibujado debajo del perro” (Kirwin, 2005: 67).

sino que la utilizaron las primeras obras pertenecientes al ensayo cinematográfico, aunque implicando con ello, sin embargo, la posibilidad de tender un puente entre las dos modalidades. Es cierto que parece haber, por vía de la forma enunciativa de la voz en *off* en Marker, una sintonía entre la enunciación de la carta y la del ensayo. Pero si esta relación se produce no es tanto porque la voz en *off* del ensayo filmico se articule expresamente como la palabra de alguien que se comunica mediante una misiva. Al fin y al cabo, la voz de los ensayos cinematográficos que utilizan el simulacro de la enunciación epistolar no se ajusta exactamente a lo que Monterrubio denomina *voz-yo epistolar* (55), sino que desplaza esta formación hacia regiones más ambiguas, como la de la introspección del diario íntimo, que en cierta manera equivale a pensar en voz alta; o a la de la ensoñación. No solo en Marker, sino sobre todo en Godard está muy clara esta variación trascendental de la voz de la carta, como puede comprobarse en sus cartas filmadas, desde la *Lettre à Freddy Buache* (1981) a la *Lettre filmée de Jean-Luc Godard à Gilles Jacob et Thierry Frémaux* (2014). En realidad, el verdadero punto de contacto entre el film-carta y el film-ensayo se produce, por el contrario, en el terreno de las imágenes. En ambos casos, cuando hay una voz en *off*—puesto que existen tanto videocartas como films-ensayos que carece de una enunciación oral precisa—, se descubre una divergencia parecida entre lo que la voz enuncia y la imagen muestra.

Poner el énfasis en la voz para caracterizar ambas formas es un error que han cometido algunos analistas del ensayo filmico, empezando por Bazin en su, por otro lado, preclaro artículo sobre *Carta de Siberia* (*Lettre de Sibérie*, 1957), al pretender que esta forma era una simple prolongación del ensayo literario. Estas concepciones aparecen al abrigo de la famosa idea de Alexandre Astruc sobre la *caméra-stylo*, cuya pretensión principal era prestigiar al cine, buscando equivalencias con la literatura o la pintura entendidas como medios de expresión que, gracias al lenguaje, podían librarse de la “tiranía de lo visual”:

Precisemos. El cine está a punto de convertirse en un medio de expresión, cosa que antes que él han sido todas las restantes artes, y muy especialmente la pintura y la novela. Después de haber sido sucesivamente una atracción de feria, una diversión parecida al teatro de boulevard, o un medio de conservar las imágenes de la época, se convierte poco a poco en una lengua. Un lenguaje, es decir, una forma en la cual y mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, o traducir sus obsesiones exactamente igual como ocurre en la actualidad con el ensayo o con la novela. (Astruc, 1948)

Astruc, en su conocido escrito, se muestra como un acertado visionario cuando anuncia la llegada de un cine de pensamiento, pero apunta en la dirección equivocada al interpretar demasiado literalmente el concepto de escritura. Por ello, sus discípulos directos o indirectos se decantarán por buscar la equivalencia en las voces enunciativas del ensayo filmico y el literario, ante una cierta incapacidad por adivinar qué quería decir exactamente el cineasta francés cuando afirmaba cosas como que “Descartes hoy se encerraría en su habitación con una cámara de 16 mm y película y escribiría el discurso del método sobre la película” (Astruc, 1948). Escribir sobre la película solo podía querer decir, para algunos teóricos, que la voz sería la que establecería la lógica de la sucesión de imágenes, es decir, la misma interpretación que hizo Bazin de *Carta de Siberia*. Pero esta fórmula no hacía más que ocultar

el verdadero alcance de la anunciada revolución cinematográfica, es decir, la posibilidad de articular formas de pensamiento visual. El hecho de que existan cartas filmicas que carecen de una voz-sujeto –aunque no de sujeto–, es la prueba más clara de la efectividad del cambio de paradigma.

La diferencia esencial entre el film-ensayo y el film-carta estriba en que, mientras que el ensayo filmico pretende articular pensamientos, la carta filmica expresa antes que nada sentimientos. Pero no es posible ser categóricos en este sentido, puesto que las combinaciones no solo son posibles, sino necesarias: las cartas también expresan ideas y los ensayos emociones. Pero se podría decir que las emociones en el film-ensayo son el soporte del razonamiento, mientras que en el film-carta las ideas pretenden catapultar en todo caso una emoción equivalente al sentimiento del que las remite. En general las imágenes del film-ensayo no están relacionadas directamente con el sujeto que reflexiona, sino con sus ideas, mientras que las de una videocarta corresponden siempre a una emanación no filtrada del autor, cuya presencia, como es habitual en las cartas, y el cine de ficción así lo ha mostrado gráficamente, acompaña la misiva para manifestar su latencia ante el destinatario. Contemplados superficialmente, ambos tipos de imagen pueden parecer muy similares (en realidad, hay autores que utilizan las mismas imágenes de archivo para diferentes funciones), pero la intención es fundamental para distinguirlas, puesto que obliga a contemplarlas e interpretarlas de forma distinta en cada caso. No es necesario recurrir al conocido, y primitivo, experimento de Kuleshov para fundamentar este fenómeno, ya que nos estamos moviendo en un ámbito mucho más complejo que las coincidencias mecánicas que proponía el director soviético. No me refiero tanto a confrontaciones entre imagen y palabra, como a la interpretación de las imágenes efectuada en una misma atmósfera compartida por el autor y los espectadores. Este acuerdo tácito entre ambos focos del proceso comunicativo abre avenidas expresivas e interpretativas distintas en cada modalidad, unos caminos cuyo alcance es mucho más profundo en cualquiera de los dos casos de lo que pudiera parecer en un principio.

5. Cartas que miran

En las videocartas que intercambiaron el escritor, director y dramaturgo Shūji Terayama y el poeta Shuntarō Tanikawa se introduce muchas veces la reflexión por entre los planteamientos más personales, son de alguna manera cartas filosóficas. En su carta (16 de noviembre 1982) perteneciente al video número 4, Tanikawa se va despojando paulatinamente de los objetos que le pertenecen: en un plano fijo los va arrojando sobre la moqueta, uno tras otro, mientras los nombra. Se desprende así de los atributos externos de su personalidad. Al final de su carta, se pregunta “¿quién soy yo?”, a lo que se responde con otra pregunta: “¿es este mi poema?”. En su respuesta, Terayama (15 de enero 1983) empieza inquiriendo a su vez si él es ese nombre escrito sobre un papel que aparece en la pantalla. Luego, vemos su rostro y la pregunta correspondiente es si este que se ve es él: “no, es solo una fotografía”, se responde. Siguen otras consideraciones sobre la existencia y, finalmente, su voz desaparece y queda una larga secuencia de imágenes sobre su lugar de trabajo y algunas fotografías y obras suyas, hasta que vuelve a recuperar el discurso sobre la identidad, mostrando imágenes de su pasaporte y otros diversos documentos ante los que sigue preguntándose quién es realmente. Esta reflexión filosófica se combina

con los intereses más personales, imponiéndose a ellos con insistencia, como ya ocurría en las dos partes del intercambio del video número 3, donde Tanikawa (26 de septiembre 1982) y Terayama (octubre de 1982) especulan sobre el concepto de significado. La última carta de Tanikawa a Terayama (22 de enero 1983) no obtiene respuesta. Terayama murió en mayo de ese mismo año y Tanikawa envía después una última misiva a un destinatario innostrado que termina con un poema escrito sobre un papel pegado a un póster, a la vera de un río.

Esta correspondencia visual realizada a lo largo de un año, hasta la muerte de Terayama, es un ejemplo de la incertidumbre que caracteriza las relaciones entre el ensayo filmico y la videocarta cuando se presta atención primordial a las imágenes, ya que la voz de los autores no se diferencia mucho de una conversación a distancia por muy filosófica o dispersa que sea: y no diríamos que un intercambio de opiniones de dos filósofos por teléfono es un ensayo. Sin embargo, si nos ceñimos a las imágenes, aparecen las dudas, ya que los enunciados visuales son muy parecidos en los dos modos. Las conversaciones orales entre los dos autores japoneses son, en realidad, un tanto anodinas. La verdadera incógnita se encuentra en las imágenes que se intercambian, la mayoría rodadas por ellos mismos. Quizá valga la pena mencionar que Terayama, que entre sus múltiples intereses se encontraba también el de la fotografía, publicó en 1975 un libro de fotografía titulado *Photothèque imaginaire de Shuji Terayama* en el que muchas de las fotografías o los collages aparecen en forma de postales, incluso con un sello postal añadido (Imagen 7).

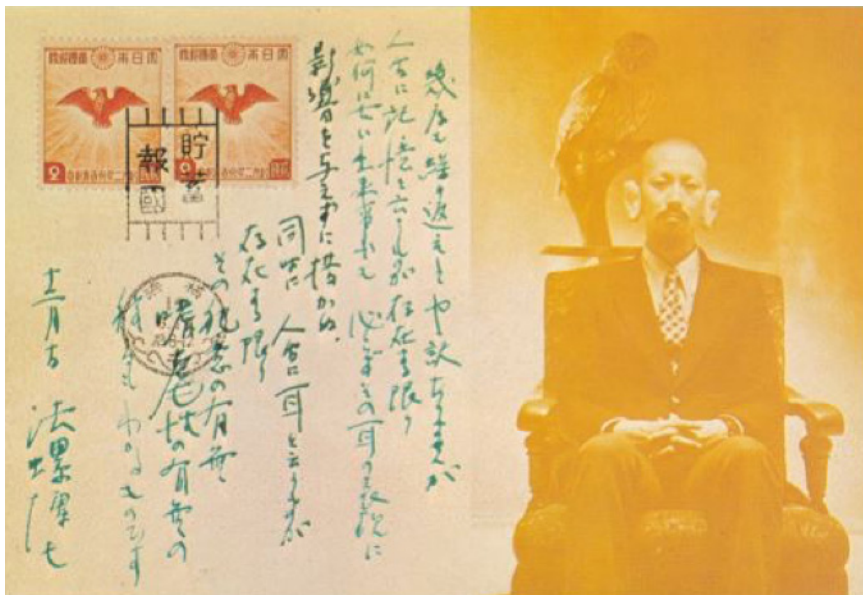


Imagen 7. Fotografía-collage postal. Fuente: *Photothèque imaginaire de Shuji Terayama, les gens de la famille Chien Dieu* (Shūji Terayama, 1975).

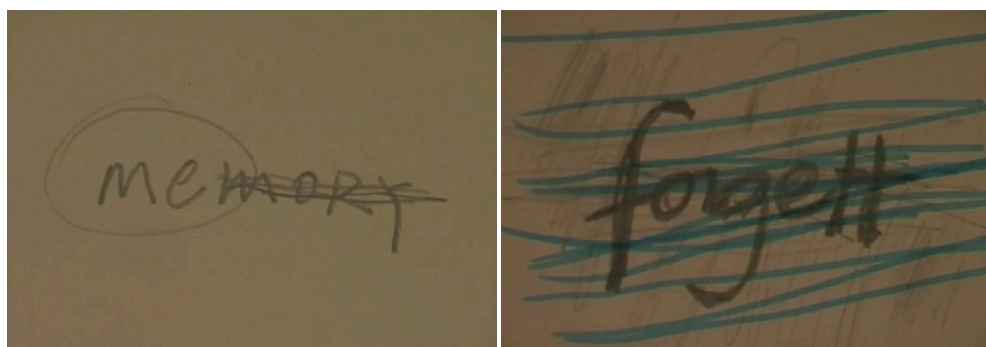
¿Qué distingue las imágenes de un ensayo filmico y las de una carta visual sino la intención? Pero no me refiero tanto a la intencionalidad del sujeto o el autor como a la intencionalidad del medio. Es decir, al ámbito en el que las imágenes aparecen, así como la atmósfera que las acoge. Atmósfera es un concepto del que se ha servido la arquitectura para describir las sensaciones que producen las carac-

terísticas de determinado lugar, aunque también es una acepción que forma parte del habla cotidiana. Refiriéndose a la ambigüedad del término, que se mueve entre lo político, lo social y lo estético, Gernot Böhme, indica que la palabra “atmósfera solo puede convertirse en un concepto, si somos capaces de dar cuenta del peculiar estatus que adquieren las atmósferas por ser intermediarias entre sujeto y objeto” (1993: 114). Creo que esta intermediación se puede extender también al intercambio entre dos sujetos por medio de un objeto, es decir, a una relación epistolar que, cuando es de carácter visual, implica que los corresponsales intercambian *atmósferas* relacionadas con la video-carta u objeto con el que se vinculan cada uno de ellos en su momento. Podríamos decir que intercambian sensaciones, pero lo que ocurre es que estas sensaciones, construidas mediante imágenes, texto, voces o incluso en ocasiones música, aparecen rodeadas de una determinada atmósfera, conforman un ambiente.

En la actualidad, la utilización de las imágenes inmersivas de la realidad virtual hace que el concepto de atmósfera relacionado con el espacio arquitectónico, es decir, con un espacio real, sea aplicable también a espacios virtuales donde las bases estéticas de lo atmosférico de un ambiente adquieren aspectos dramáticos y narrativos. Estas atmósferas superan lo emocional y pueden convertirse en reflexivas, como sucede, por ejemplo, en el espacio de una instalación temática. Los visitantes o usuarios de las imágenes inmersivas se sumergen en las mismas y se encuentran rodeados por una determinada atmósfera que despliega distintas posibilidades de actuación. Estos espacios, que son materiales en el caso de los arquitectónicos y virtuales en los dispositivos digitales, tienen una poderosa latencia en las videocartas. Sin embargo, es posible rastrear la génesis de esta energía ambiental en otros medios, sin ir más lejos, el cine, donde la oscuridad de la sala cumple una función muy efectiva en la recepción de las películas. Existe, por tanto, la posibilidad de considerar la actuación en los procesos comunicativos de una atmósfera intelectual-emotiva que envuelve la disposición de un determinado medio y afecta a sus destinatarios, en mayor o menor medida, dependiendo de sus características e intenciones. Es decir que la intención del medio o modo de exposición –un intercambio epistolar, un ensayo o un poema, todos ellos visuales– se detecta, en primer lugar, emocionalmente, en el interior de *esferas* o atmósferas a las que se invita a introducirse al receptor o que le envuelven sin que haya una voluntad expresa de que ello ocurra. Benjamin denominaba aura a un fenómeno parecido en relación con la obra de arte, pero las atmósferas concernientes a las videocartas o cartas filmicas tienen un carácter más dinámico y complejo. No son sensaciones estables relacionadas con el objeto en una situación concreta, sino convulsiones que se desplazan y se modifican siguiendo el ritmo enunciativo del objeto –la carta–, desplegando múltiples posibilidades no todas ellas controladas por el autor. También Sloterdijk ha teorizado abundantemente sobre el concepto de esfera y las condiciones ambientales, pero seguirle por este camino sería apartarnos demasiado de las pretensiones de este escrito, que son las de esbozar las bases de una fenomenología de las cartas filmicas.

Las tres cartas visuales de la chilena Tiziana Panizza son aparentemente más directas que las de los corresponsales japoneses, ya que establecen de forma más clara sus intenciones. La primera, *Dear Nonna: A Film Letter* (2004), empieza afirmando la condición epistolar de la película: “este documental es una carta desde Londres hacia Chile”. Y la última, *Al final: la última carta* (2012), se inicia afirmando asimismo

que “este documental también es una carta hacia el futuro. Contiene el único registro de este momento”. Se trata, en este caso, de una carta al hijo pequeño de la autora en la que se recopilan recuerdos visuales supuestamente para que él los descubra en el futuro. En ambas cartas, las imágenes se suceden aleatoriamente, transmitiendo no tanto un mensaje preciso, sino una sensación, envuelta en una cierta melancolía que se relaciona con el tiempo y la memoria. La voz de la autora, así como los intertítulos que aparecen a lo largo de las videocartas abundan en esta impresión: son como los jalones de un camino que van trazando las imágenes, corroborando por consiguiente su dirección (Imagen 8 y 9). Las misivas de Panizza dejan entrever que en las cartas visuales hay siempre un doble fondo, una intención no tanto escondida como no declarada directamente. Por un lado, la articulación de las imágenes hace que estas se deslicen fácilmente hacia el apartado del arte, lo que, como he dicho antes, pone en entredicho su privacidad.



Imágenes 8 y 9. *Dear Nonna: A Film Letter* (Tiziana Panizza, 2004).

Fuente: Captura de pantalla.

Pero además aparece casi siempre en los films-cartas un gesto reflexivo, como si el autor o la autora contemplara desde una cierta distancia su mensaje, en lugar de adoptar el gesto más proactivo que parece caracterizar a los escritores de cartas tradicionales, a los que nos imaginamos volcados sobre el papel en el que vierten sus pensamientos. Sin duda, esto es un producto de las diferentes gestualidades que promueve cada medio: no es lo mismo escribir sobre el papel que editar una película en una pantalla. Pero, en todo caso, esta disposición del cuerpo se traduce en una ordenación del alma que acaba afectando la forma en que las imágenes y la voz se articulan mutuamente. Claro está que, como ya casi no se escriben cartas sobre papel y se redactan en cambio sobre una pantalla, habría que estudiar cómo afecta este desplazamiento a la confección de la voz de la misiva, pero no tanto particularmente, sino como formación de una modalidad generalizada. Jean-Luc Seylaz, en su apasionante estudio sobre *Las amistades peligrosas* (*Les Liaisons dangereuses*, Choderlos de Laclos, 1782), la novela epistolar por excelencia, habla de una *mitología de la inteligencia* y con ello se refiere a “lo que aparece como una imagen simbólica del hombre (sic), a través y más allá de la anécdota histórica, del comportamiento individual de un ser; aquello que esboza una actitud significativa y, por decirlo así, ideal o permanente del ser humano de cara al mundo y al destino” (1965: 10). Quizá esta *mitología de la inteligencia* sería equivalente a lo que la sociología denomina un tipo psicosocial, pero en todo caso no está de más

señalar que estas formaciones tienen su razón de ser, ya que, entre otras muchas cosas, se refieren a la relación de los individuos con los dispositivos tecnológicos o de otro tipo que utilizan. Nos podríamos remitir para ampliar este apartado al libro de Vilhem Flusser (1994) sobre los gestos, entre los que se encuentran significativamente los gestos de fotografiar, escribir o filmar, pero creo que podemos ir más allá de la simple descripción de la gestualidad relacionada con una actividad concreta y pensar, con Seylaz, en la formación no solo de determinadas tipologías sociales de la inteligencia, sino también en cómo la articulación de estas genera un explícito estilo mediático, una determinada atmósfera del medio en la que se inscriben la autora o el autor para ampliar sus capacidades y transmitir las, consciente o inconscientemente, al público o, en el caso de las cartas filmicas, a un correspondiente explícito o implícito, antes de convertirse en un espectáculo más amplio. En resumidas cuentas, el dispositivo correspondiente propone una gestualidad, una disposición que los autores asumen y a la vez amplían creando un entorno que es a la vez forma de exposición a partir de la cual se generan los estilos particulares. No podemos, por tanto, quedarnos con la percepción empírica de las imágenes, ya que estas aparecen profundamente modificadas por los contextos complejos que las acompañan. Solo podemos asumirlas plenamente a partir de una absorción intelectual-emocional de su particular atmósfera.

No sabemos cómo y cuándo llega la carta a su destino implícito, pero a medio camino entre los polos de esta circulación se encuentran los espectadores, verdaderos destinatarios de este tipo de ejercicios, de la misma manera que una correspondencia escrita tiene muchas posibilidades de acabar siendo recibida, no solo por los interlocutores correspondientes, sino también por los lectores finales de una proverbial recopilación. Las actuales redes sociales han puesto de manifiesto una particularidad que estaba latente en todas las escrituras privadas: el deseo más o menos escondido de que se hagan públicas. El problema es que ahora esa publicidad es inmediata y, por tanto, apenas si existe espacio o tiempo para la introspección o para crear la atmósfera que debería servir de intermediaria entre la escritura y la lectura. La pérdida de este espacio, como de tantos otros que está haciendo desaparecer nuestra época, implica el cierre de un proceso de subjetivación. El empeño que el siglo XX ha puesto en la desaparición del sujeto llega así a unas banales pero desastrosas consecuencias.

Las cartas, así como los diarios personales, son prolegómenos de las autobiografías y, por lo tanto, su destino, se explicita o no, es su publicación. Se forman por lo tanto en medio de una ambigüedad que prácticamente desaparece en el caso de las cartas filmicas. Este tipo de producciones se proponen directamente como espectáculo, sin que ello implique que sean menos sinceras o intensas. Se trata de la privacidad expresada por otros medios. Y no deberíamos asombrarnos por ello, puesto que, al fin y al cabo, pone a la carta filmica en igualdad de condiciones con las poesías más íntimas. Incluso aquellas que responden a una intensa introspección, efectuada desde la más recóndita privacidad del hogar —el caso, por ejemplo, de la poesía de Emily Dickinson— van dirigidas al exterior, a un exterior supuestamente inasumible por la forma poética privada. Algo parecido sucede con las videocartas. Pero en ellas se conserva todavía ese entorno atmosférico que está desapareciendo en las comunicaciones a través de las redes sociales: espacio de introspección que enriquece su manifestación pública.

6. Espacios intermedios, espacios envolventes

He mencionado antes el espacio intermedio que separa y conecta a la vez a los autores de un intercambio epistolar, un espacio que es, como he dicho, virtual e imaginario y que afecta de hecho a cualquier tipo de carta, aunque no tenga respuesta. El fenómeno de la correspondencia crea este tipo de espacio transicional. Forma parte de su esencia y es, de hecho, el lugar donde se gestan las características de esa atmósfera que envuelve el mensaje: ello sucede durante la lectura de la misiva, pero también en la preparación de la respuesta cuando esta debe producirse. Todas estas experiencias forman parte del envío, cuya columna vertebral es la carta en sí. Por ello, cuando la carta es una carta visual, lo que aparece, más que la enunciación estricta de un mensaje, de un comunicado, de una descripción, es la visualización del contexto emocional o intelectual, o la combinación de ambos. La autora o el autor han querido crear un ambiente, amueblar un espacio enunciativo para que produzca un efecto capaz de acoger una intención diluida. Apelando a Poe, más que de una filosofía de la composición, deberíamos referirnos a una filosofía del mobiliario o de la decoración: una filosofía del diseño de interiores.

Para el psicoanalista británico Donald Winnicott, los espacios transicionales son zonas intermedias entre las experiencias subjetivas y la realidad objetiva. Estas áreas pueden concretarse en un objeto, por ejemplo, en el caso de un niño, en un juguete. Pero, como indica el mismo Winnicott: “el lugar donde se sitúa la experiencia cultural es el del espacio potencial entre el individuo y el ambiente (originalmente, el objeto)” (1993: 8). Creo que es útil apoderarse de esta idea para desplazarla a otro lugar distinto, al de la creación, un entorno que, de hecho, no queda tan lejos del juego infantil. Sin embargo, más que en el arte en sí, es en el campo del intercambio epistolar donde estos espacios potenciales de carácter transicional se producen de forma efectiva. Podemos considerar el arte como una especie de correspondencia metafórica entre autor y espectador, pero si nos situamos literalmente en el terreno epistolar, vemos que el intercambio se materializa y deja entrever un aspecto artístico que permite comprender mejor la función del espacio transicional. Y es en las cartas filmicas donde aparece de manera más obvia el fenómeno de la concreción de este espacio en un objeto, en este caso, un objeto visual, es decir, un conjunto de imágenes donde se sintetizan las emociones, los deseos, los recuerdos o la imaginación del autor. Pero estos espacios, ni si quiera cuando son visualizados, permanecen estáticos. De la misma forma que el juguete de una niña o un niño puede adquirir multitud de significados, incluso a lo largo de un mismo juego, también en el espacio transicional visualizado, las imágenes de la carta filmica acarrear consigo una potencialidad que las envuelve y que está destinada a rodear también al destinatario para permitirle *jugar* con esas imágenes en su propio territorio. Godard decía que las imágenes, más que a su autor, pertenecen al receptor, pero yo creo que es precisamente porque les conciernen a ambos por lo que se produce una transmisión tan intensa. Ocurre sobre todo en determinados sectores cinematográficos en los que el juego de imágenes no sigue una lógica precisa preestablecida, sino que es un flujo que se desprende del autor y llega al receptor transitado por una cierta ambigüedad que bien podría equiparse a la de las ensoñaciones. Lo que se transmite, pues, en un film-carta es la potencialidad de asumir un imaginario en movimiento para utilizarlo en el imaginario propio. No es de esperar, por tanto, una inteligibilidad expresa del mensaje, no es eso lo que se pretende comunicar, sino, como digo, un ambiente, una atmósfera para que sea habitada por el interlocutor.

Pensemos, por ejemplo, en la importancia del lugar desde el que se escribe o se confecciona la carta. Parece una cuestión menor, pero no lo es cuando se trata de delimitar cuestiones ambientales de carácter *atmosférico*. No estoy muy seguro de que esta situación tenga tanta importancia en la creación por otros medios. El pintor o la escritora, por ejemplo, se sumergen en su obra. No pintan o escriben hacia afuera, sino que lo hacen en el interior del espacio que crean con palabras o formas. Quizá el escritor de cartas esté también absorbido por su escritura, inclinado como se encuentra sobre el papel que recoge su caligrafía (prescindiendo ahora de la escritura en el ordenador). Pero así como escritores o pintoras no encuentran un tope en su trabajo de inmersión en el mundo que están creando, el escritor epistolar pronto asoma la cabeza por el otro lado y se ve frente al acto del envío de la carta. Se enfrenta al hecho de que esta se prolonga hacia otros espacios y otras mentes, hacia el futuro. Se trata, no obstante, de un futuro que forma parte de la propia condición de la escritura epistolar, no un tiempo diferente en el que la obra circulará una vez terminada, como sucede en el caso de arte en sí. Algo hay de ello también en los creadores de cartas filmicas, aunque esa atracción que genera el horizonte final de la carta se ve compensado por ese gesto distanciador que he mencionado antes. Cada autor o autora gestionará a su manera estas disposiciones, pero debemos contar con ellas cuando tratamos de descifrar el funcionamiento general de su tarea.

El escenario de la escritura se concreta por lo tanto en una sensación que, de algún modo, acompañará a la carta, sea o no visual, hasta su receptor. Este acompañamiento se producirá no solo cuando se haga mención expresa al entorno de la escritura, sino que la acompañará en su viaje por el mero hecho de haberse acumulado en forma de atmósfera emocional que el emisor siente y el receptor presiente. Es algo que quizá se pueda detectar de forma más efectiva en las cartas filmicas, como un componente más de los muchos que pueden dar cuenta de la elección de las imágenes y su engarce. En este tipo de cartas, que en su mayoría son audiovisuales, el factor atmosférico se trasmite muchas veces a través del tono de la voz que envuelve las imágenes y decanta su visualidad hacia determinados territorios emocionales. Casi nunca los corresponsales muestran una actitud asertiva, más bien su presencia se pierde en evocaciones, como si estuvieran más interesados en comunicar estados de ánimo que noticias concretas. Por ello, la mayoría de las imágenes que componen la misiva pueden catalogarse de imágenes-emoción al margen de que acarreen alguna idea más o menos concreta.

7. Las cartas y su destino

En el momento de la recepción, la videocarta se despliega como las páginas de esos libros infantiles cuyas figuras recortadas se yerguen al abrirlos. En su avance va abriendo páginas formadas por la imagen, la música, la voz y a veces incluso la escritura, cuyo entramado envuelve al receptor. Estas múltiples facetas en movimiento recrean en torno de quien las contempla un nuevo escenario formado por la mezcla del espacio real donde se recibe la carta y los ecos del espacio virtual del origen.

Para las cartas escritas, todo esto no son más que latencias, formas imaginarias de una conversación privada que se desarrolla mediante la relación que los ojos del receptor mantienen con la misiva del remitente, como en todo proceso de lectura. Pero el film-carta se ha desplazado al territorio del cine y del teatro, donde el espacio de

recepción tiene una especial preponderancia. Conserva la relación privada, incluso íntima, de toda correspondencia, pero a la vez se abre al espectáculo. Lo que en la carta escrita es recogimiento, en todos los sentidos, en la carta filmica es expansión. Expansión de los enunciados, propagación del yo, efusión pública del mensaje, paradójica publicación de lo privado.

Ian Watt en *The Rise of the Novel* (1957) se refiere al cambio transcendental que supuso la aparición de las novelas epistolares de Samuel Richardson en el siglo XVIII y considera que su modo narrativo refleja un cambio general de perspectiva: “la transición desde la orientación objetiva, social y pública del mundo clásico a una tendencia subjetiva, individualista y privada de la literatura de los últimos doscientos años” (176). Al preguntarse qué elementos pudieron influir en el escritor para introducir en la novela esta transformación tan importante, indica que “uno de ellos pudo ser la base formal de su narrativa, la carta. La carta familiar significa una oportunidad para expresar de manera más completa y menos prudente los sentimientos privados del escritor que la que ofrece normalmente una conversación oral” (176). Si Richardson asumió en sus obras, según afirma Watt, una tendencia social, un culto a la correspondencia que él mismo se encargó de impulsar con ellas, quizá sería posible pensar que la súbita aparición de las cartas filmicas supone también un reflejo de un cambio social en relación con las relaciones de la subjetividad con lo público y lo privado.

Cabe preguntarse entonces a quién va efectivamente dirigida la carta filmica, ¿es realmente a su destinatario explícito o forma parte este de la complejidad del entramado, como un elemento necesario de su construcción tal como sucede con la novela epistolar? A pesar de que las cartas filmicas van dirigidas generalmente a un interlocutor real, lo cierto es que plantean problemas acerca de quién es su verdadero destinatario, sin que ello signifique que, como en la novela epistolar, su finalidad esencial sea el ser leídas o contempladas. La combinación de lo público y lo privado en las actuales cartas audiovisuales supone un giro con respecto a la disposición anterior de la subjetividad que la novela epistolar manifestaba. De la misma forma que en el siglo XVIII apareció una propensión a lo subjetivo, lo individual y lo privado que se imponía a formaciones anteriores de carácter encontrado, también ahora se detecta una tendencia, no a volver a la situación clásica anterior a Richardson, sino a la reconfiguración profunda de las características que la obra de este reflejaba.

Christina Marsden Gillis nos pone sobre la pista de uno de estos cambios y lo hace precisamente desde la perspectiva de la novela epistolar clásica:

Sucesivas lecturas de la novela (*Clarissa*) me han llevado a concretar el sentimiento de encierro en su interior (que experimentaba durante su lectura...). De la misma forma que cada espacio del equilibrado esquema del modelo (arquitectónico) de Palladio invita al examen de este, así como de su complementario otro (las habitaciones que lindan con él), también cada carta de las novelas de Richardson crea la oportunidad para la siguiente. Una descripción arquitectónica puede aplicarse tanto a una casa como a una novela epistolar en la que se intercambian cartas. Las “pequeñas circunstancias” de una habitación individual o una carta no son en sí mismas suficientes. La visibilidad, en una casa y una novela, requiere que las habitaciones se abran una a partir de la otra como en una secuencia escenográfica, que las cartas se acomoden gradualmente a un patrón. Quizá es el lento desarrollo de este patrón, el hecho de que seamos forzados a esperar para que se abra la puerta, lo que explica por lo menos en parte la sensación de ser atraídos hacia un interior cuando leemos *Clarissa*. El esque-

ma se manifiesta en la continua tensión entre cierre y apertura, o, como he acabado denominándolo, entre lo privado y lo público. La tensión es tanto un problema arquitectónico como literario. En ambos casos tiene que ver en cómo es leído. (1984: 1-2)

Esta disposición arquitectónica, y por lo tanto espacial, que la autora detecta en la manera en que deben ser leídas las novelas de Richardson, se convierte en un elemento fundamental en la estructura orgánica de las videocartas. Lo que antes era una sensación del lector promovida por el estilo del autor, se ha convertido ahora en una forma escenográfica en movimiento por medio de la cual lo subjetivo y privado se hace público sin que se diluya la interioridad esencial del enunciado. Como he dicho antes se trata de desarrollar la privacidad por otros medios.

8. Bibliografía

- Altman, Janet Gurkin. (1982). *Epistolarity. Approches to a Form*. Columbus: Ohio State University.
- Astruc, Alexandre. (1948). “Naissance d’une nouvelle avant-garde. La Caméra-stylo”. *L’Écran Français*, 144. Recuperado de <https://umh3593.edu.umh.es/enlaces/bibliografia/manifiestos-del-cine/el-nacimiento-de-una-vanguardia-la-camera-stylo-alexander-astruc-1948/>
- Böhme, Gernot. (1993). “Atmospheres as the Fundamental Concept of a New Aesthetics”. *Thesis Eleven*, 36, 113-126.
- Flusser, V. (1994). *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Barcelona: Herder.
- Gallafent, Edward. (2013). *Letters and Literacy in Hollywood Film*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Kirwin, Liza (2005). *More than Words. Illustrated Letter from the Smithsonian’s Archive of American Art*. Nueva York: Princeton Architectural Press.
- Marsden Gillis, Christina. (1984). *The Paradox of Privacy. Epistolary Form in Clarissa*. Gainesville: University Presses of Florida.
- Magnusson, Lynne. (2004). *Shakespeare and Social Dialogue. Dramatic Language and Elizabethan Letters*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Monterrubio Ibáñez, Lourdes. (2018). *De un cine epistolar: La presencia de la misiva en el cine francés moderno y contemporáneo*. Santander: Shangrila Ediciones.
- Pachet, Pierre. (2001). *Les baromètres de l’âme. Naissance du journal intime*. París: Hachette Littératures.
- Seylaz, Jean-Luc. (1965). *Les Liaisons dangereuses et la création romanesque chez Laclos*. París: Librairie Minard.
- Watt, Ian. (1957). *The Rise of The Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley: University of California Press.
- Winnicott, Donald W. (1993). “The location of Cultural Experience”. En Peter L. Rudnytsky (ed.), *Transitional Objects and Potential Spaces. The Literary Uses of D. W. Winnicott*. Nueva York: Columbia University Press, 3-12.