

Cartografiando la epistolaridad del cine contemporáneo

[en] Charting Epistolarity in Contemporary Cinema

[fr] En cartographiant l'épistolarité du cinéma contemporain

Lourdes Monterrubio Ibáñez¹

La carta dice más y más. No termina nunca, dice, quiere, quiere siempre decir más, desde el momento que es una verdadera carta. La carta de cine, muy a menudo, es única. Representa a cuerpo descubierto una suerte de esencia de la carta, un espacio elíptico de la pérdida. (Bellour, 2009: 261)

El presente monográfico surge del interés por cartografiar las prácticas epistolares del cine contemporáneo. Tras los estudios más destacados dedicados al análisis de la forma epistolar en el ámbito audiovisual (Rollet, 1988; Naficy, 2001; Cloarec, 2007; Haroche-Bouzinac, 2010; Gallafent, 2013; Hamaide-Jager y Heitz, 2014, Monterrubio, 2018; entre otros), nos parece imprescindible abordar el estudio de la enunciación epistolar en la creación filmica reciente, la de un cine contemporáneo donde este dispositivo parecía vaticinarse como extinto –en su producción tradicional– o banalizado –en sus actualizaciones digitales–. Sin embargo, la evidente fortaleza de la materia epistolar en la creación actual parece contradecir ambos pronósticos para situar la misiva, y su naturaleza intermedial, en un espacio identitario y simbólico, subjetivo y memorístico, que evidencia la necesidad de *contarse a otro*, en el amplio espectro que abarca desde la extimidad posmoderna al aislamiento de la atomización social. Surgen entonces diversos y atractivos interrogantes en torno a este planteamiento: ¿aparecen nuevas formas y/o enunciaciones epistolares en la narración audiovisual del siglo XXI?, ¿se instrumentaliza el dispositivo en torno a temáticas concretas?, ¿se relaciona su uso con las prácticas epistolares de las diferentes cinematografías?, ¿podríamos determinar la presencia de especificidades en la epistolaridad del cine contemporáneo? El interés por plantear estas cuestiones de forma global y abierta impuso como premisa la inclusión de obras de la mayor diversidad posible, que dieran cuenta de las prácticas epistolares actuales a lo largo y ancho del planeta. La materialización de ese anhelo constata la evidencia: la relevancia de la materia epistolar en el audiovisual actual. Son muchas las obras y los cineastas que quedan fuera de este volumen, a pesar del encomiable esfuerzo de los autores por presentar corpus extensos que nos permitan dibujar un muy relevante mapa de la epistolaridad en el cine actual. A continuación, nos disponemos a

¹ Universidad Complutense de Madrid (España)
E-mail: loumonte@ucm.es

presentar los textos a través de las propias palabras de sus autores, las cuales ofrecen la mejor justificación del interés de este volumen.

Josep Maria Català Domènech abre el monográfico con un ensayo que nos permite situar el estudio y presentar sus innumerables vertientes. “Formas de la aparición. La carta filmica como enigma” explora las infinitas y en ocasiones intangibles posibilidades de la materia epistolar en la creación audiovisual, acercándose a su inaprensible esencia, como la describe Raymond Bellour en la cita introductoria de este texto. Català ofrece un magnífico recorrido por este “laboratorio del Yo”. Comienza por los antecesores de la misiva filmica –la carta y la postal– y continúa describiendo su instrumentalización en la narración cinematográfica: “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”. Sirve de ejemplo entonces el uso de la correspondencia en *Las queridas hermanas* (Dominik Graf, 2014). A continuación, desentraña “la incertidumbre que caracteriza las relaciones entre el ensayo filmico y la videocarta cuando se presta atención primordial a las imágenes”, sirviéndose del ejemplo de *Video Letter* (Shuntarō Tanikawa y Shūji Terayama, 1983). Se dibuja así una “fenomenología de las cartas filmicas” que incide sobre el concepto de *atmósfera*: “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”, como demuestra la trilogía epistolar de Tiziana Panizza (2004-2012). Català puede aprehender así su esencialidad: “Lo que se transmite, pues, en un film-carta es la potencialidad de asumir un imaginario en movimiento para utilizarlo en el imaginario propio [...] un ambiente, una atmósfera para que sea habitada por el interlocutor”. Una naturaleza epistolar audiovisual en la que el destinatario se desplaza de lo privado a lo público “sin que se diluya la interioridad esencial del enunciado”.

El texto de Dominique Bluher “Varda’s Gift of Postcards” retoma la modalidad epistolar de la postal para analizar el uso que de ella hizo Agnès Varda a lo largo de su trayectoria creativa. La postal, objeto de relevancia para la cineasta, como lo demuestran sus colecciones, se convierte en un elemento filmico que presenta una apasionante evolución. En primer lugar, su uso en tanto que medio de comunicación en *Una canta, la otra no* (1976) convierte las postales en “extensas *transvisulizaciones*” narrativas que representan “el alcance de lo quieren compartir” y proporcionan la “medida de la profundidad de su amistad”. Así, como enuncia la voz en *off* de la cineasta, el film se convierte en “un diálogo imaginario puntuado por postales”, por “episodios autónomos” que llegan a convertirse en un cortometraje: *Plaisir d’amour en Iran*. Mas tarde, surge su instrumentalización en instalaciones artísticas, entre las que destaca *La Grande Carte postale or Souvenir de Noirmoutier* (2006). Finalmente, se convierte en dispositivo protagonista de la serie documental *Agnès par ci par la Varda* (2008-2011), cuyos episodios la cineasta define como “postales de viaje”, y que Bluher define como “versiones filmicas de frases arquetípicas de la postal como ‘Pienso en ti’ o ‘Ojalá estuviese aquí’”. Estas postales se convierten en signos de amistad, *souvenirs* y, finalmente, en *dones/regalos*, como analiza Bluher, a partir de los textos de Mauss y Derrida, en la doble acepción francesa de la palabra *don*. Fueron los espectadores de *Los espigadores y la espigadora* (2002) los que transformaron el film en un regalo al responder a este con *contra-regalos*. *Dos años después*

(2002) se genera entonces como una suerte de postal de agradecimiento hacia las personas que hicieron posible aquel film y “hacia las personas que reaccionaron ante él”. Todas las postales de Varda, en sus diversas materializaciones, se convierten así en *dones/regalos* que transmiten “el encuentro, la gratitud y el acto de compartir”.

Continuando con la presencia de la enunciación epistolar en el espacio documental, dos artículos centran su estudio sobre la instrumentalización de la misiva como herramienta identitaria y del espacio intermediario de la memoria. Karine Bertrand propone en “L’*énonciation épistolaire dans le cinéma québécois et autochtone : la lettre envisagée comme vecteur identitaire et outil de mémoire*” un estudio del cine indígena y del Quebec. El análisis del uso de la misiva como documento de archivo en *Letters from Karelia* (Kelly Saxberg, 2004) permite determinar “la utilidad y validez del escrito personal en la restitución de los fragmentos ausentes de la historia”. En la producción del Quebec, la carta se convierte para los migrantes en “en una forma de comunicarse con su historia familiar y su comunidad de acogida [...] la carta es un agente mediador y un símbolo que une culturas minoritarias en busca de sus raíces”. En el documental *Le Grand Jack* (Herménégilde Chiasson, 1987), “la carta y el relato íntimo pronunciados por una voz que devuelve a la vida a un ser desaparecido, símbolo de una nación minoritaria” se pone al servicio de la búsqueda identitaria de esta última. Por su parte, las ficciones *Littoral* (Wajdi Mouawad, 2004) e *Incendies* (Denis Villeneuve, 2010) confirman “la estrecha relación que existe entre la carta y la filiación y la carta y la memoria” y cómo esta se convierte en “mediador simbólico que participa en las reestructuraciones de las identidades”. En la filmografía indígena, la misiva, y más específicamente la *carta hablada*, definida como la “que nunca ha existido en papel y que se limita a ser remediada de lo oral a la pantalla”, “se pone al servicio de los pueblos indígenas de Canadá, víctimas de un genocidio cultural, participando en una descolonización que pasa por el restablecimiento de los vínculos familiares y comunitarios”. En el cortometraje *Napien - Bière* (Daphnée Bellefleur, 2013) una niña dirige su misiva a la cerveza, generando una alegoría en torno a las “consecuencias de la colonización sobre el modo de vida tradicional innu”. En *Lettre à mon passé* (Mélina Quitich-Niquay, 2016) su directora dirige una misiva a su *yo* pasado para interpelar a los jóvenes indígenas y preconizar “la toma de responsabilidad autónoma del propio destino”. Por tanto, en ambos espacios, la misiva tiene como función “asegurar la perennidad del vínculo”.

Por su parte, Ignacio del Valle Dávila analiza “La carta como elemento de la construcción de una memoria sobre la dictadura en el documental latinoamericano contemporáneo”. El artículo logra “trazar las razones que llevan a la presencia de elementos epistolares en esos films y delinear algunas de las principales características de aquellos que asumen una enunciación epistolar”. *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2009) y *Elena* (Petra Costa, 2012) se construyen como films-cartas dirigidos a familiares desaparecidos. Así, el dispositivo epistolar “sirve como poderosa herramienta para la elaboración de discursos memorialísticos sobre un pasado con el que emisor y destinatario han estado involucrados de diferentes maneras”. Esto no impide considerar el carácter construido de todas las instancias: “El *yo* del remitente de los films carta es siempre una construcción, de la misma manera que el ejercicio de memoria que lleva a cabo [...] el destinatario también ha sido, en gran medida, construido por el remitente”. *Diario de una búsqueda* (Flávia Castro, 2010) hibrida la forma diarística –el film-diario que construye la cineasta– y la epistolar –las cartas escritas por el padre desaparecido que ahora leen sus hijos–. De la misma forma, *El*

edificio de los chilenos (Macarena Aguiló, 2010) recoge en su interior las misivas entre la cineasta y su madre durante su infancia, que son igualmente leídas. “La aparición de la carta, en sus diferentes modalidades, puede ser entendida como una forma de ejercitar y de reivindicar la intermedialidad que caracteriza a los ejercicios de memoria sobre la dictadura que proliferan en el espacio biográfico”, y que revalorizan los relatos subjetivos, “la *confianza en la primera persona*”. En todas las obras analizadas “la carta como objeto es omnipresente [...] es un vestigio, un indicio, un documento que sirve para reconstruir fragmentariamente el pasado y –más importante aún– sus voces”. Las misivas reales de remitentes desaparecidos son siempre leídas, utilizando diferentes procedimientos, a fin de lograr “un diálogo fragmentario de los muertos con los vivos” y posibilitar el “confrontar el *yo* de hoy con el *yo* de ayer”.

Los dos siguientes textos desplazan su perspectiva analítica desde la práctica documental a la del film-ensayo. En “Epistolarity, Voice, and Reconciliation in Recent North African Documentaries” Sheila Petty analiza cómo la carta se convierte en un dispositivo de argumentación “que permite a los cineastas redescubrir sus propias voces” para así “afrentar la alienación personal” tras años de exilio y/o represión y materializar una “estrategia de reconciliación”. *Lettre à ma sœur* (Habiba Djahnine, 2006) es un film-carta que la cineasta dirige a su hermana desaparecida –una conocida activista feminista argelina asesinada durante una marcha de protesta– en respuesta a la que misiva que esta le escribiera en 1994, meses antes de su muerte. Esta carta filmica, influenciada por la tradición cultural oral, logra “una innovadora combinación de lo autobiográfico, lo performativo, lo enfático y lo documental”, donde el espectador es parte activa del “proceso de construcción de significado”. En *J’ai habité l’absence deux fois* (Drifa Mezenner, 2011), de nuevo el relato en primera persona de la cineasta hace que las “capas de ausencia se conviertan en capas de distancia”. Su hermano Sofiane narra su exilio mediante una carta escrita en inglés, frente al árabe de Mezenner. El relato de esta se convertirá también en epistolar al dirigirse a su hermano: “Permanecemos aquí y fuimos exiliados dentro de nosotros mismos. Tu ausencia hace que aquellos que están presentes parezcan ausentes [...] Viví en la ausencia dos veces”. En *Le Chant des tortues, une révolution marocaine* (Jawad Rhalib, 2013), que se sitúa en Marruecos durante la denominada Primavera Árabe, “el impulso epistolar es el de la protesta y el activismo” mediante dos expresiones diferentes. La primera, las cartas abiertas dirigidas al rey Mohamed VI que Khalid Jamaï, periodista y escritor, publica en prensa. La segunda, una canción-carta en la que el grupo de rap Hoba Hoba Spirit se dirige a *Super Caïd*, quien, nuevamente, podría identificarse con el rey marroquí. De esta forma, Petty concluye cómo el silencio y la desesperación personal, gracias a la enunciación epistolar, se convierten en “voz colectiva y expresión activista”.

Rebecca Anne Sheehan realiza en “Epistolary Form and the Displaced Global Subject in Recent Films by James Benning and Jem Cohen” un análisis de algunas de las obras de ambos directores americanos a partir de la pregunta: “Qué relevancia tiene el identificar ciertos film-ensayos también como films epistolares?”. Sheehan evidencia en primer lugar el vínculo de los cineastas y las obras analizadas –*Chain* (2004) y *Counting* (2015) de Cohen y *Stemple Pass* (2013) y *Two Cabins* (2011) de Benning– con la *Rive Gauge* francesa y sus obras epistolares como punto de partida de su perspectiva analítica epistolar, tomando características relevantes de las obras seleccionadas: su carácter dialógico, su condición diaspórica y sus especificidades

temporales. Además, analiza cómo a través de esta caracterización epistolar los cineastas introducen la herencia filosófica del pensamiento trascendentalista (Emerson y Thoreau) y el pragmatismo americano (Rorty) en relación a los conceptos de individualismo e individualidad para reflexionar sobre “la subjetividad global contemporánea”. Todo ello permite que los films “imaginen modos de individualidad que pueden resistir a las fuerzas homogeneizantes y hegemónicas del capitalismo tardío” que provocan “el desplazamiento del sujeto”. A través de la dialéctica epistolar, materializada en las formas del dúptico y el diálogo en ambos cineastas, las obras abordan la preocupación sobre aspectos como “la alienación, la desintegración social, la no-identidad” inherentes a la subjetividad contemporánea. El concepto de exilio, que Naficy vincula con la epistolaridad, se ve ampliado por las obras analizadas al incluir otras formas de desplazamiento experimentadas por el sujeto del siglo XXI “que caracterizan el mundo globalizado del capitalismo tardío”. Finalmente, los cineastas se apoyan igualmente en los desplazamientos temporales inherentes a la forma epistolar: “una suspensión entre pasado y futuro que ofrece un espacio de infinita posibilidad para la emergencia de algo o alguien radicalmente diferente a lo que dicta la historia y la sociedad”.

Los dos siguientes artículos se adentran mayoritariamente en el espacio ficcional. Seth Graham aborda en “History, Power, and Incomplete Epistolarity in Post-Soviet Cinema” el análisis de los procedimientos a través de los cuales el cine postsoviético se sirve de la misiva como herramienta de diálogo “entre diferentes ámbitos de la existencia y la consciencia humana: este y oeste, público y privado, vida y muerte/más allá, libertad y cautiverio, ciencia y superstición, autenticidad e impostura, historia y contemporaneidad”. El recorrido por la presencia de la materia epistolar en la cinematografía postsoviética evidencia cómo “la epistolaridad fallida ha sido durante mucho tiempo un tropo in el cine soviético y postsoviético, y uno con una amplia gama de significados metafóricos”. Como ejemplifica *Forbidden Empire* (Oleg Stepchenko, 2014), las cartas han sido utilizadas como vehículo para continuar el “diálogo con la cultura occidental” ya sea mediante formas similares o divergentes de cómo “el binomio Este-Oeste era representado en el cine soviético”. En *You Won't Leave Me... (Alla Surikova, 2006)* las cartas “evidencian la tensión entre lo público y lo privado, a menudo codificada en la sociedad estalinista como político y personal, y el efecto de este tenso binomio sobre el individuo”. En *In the Crosswind* (Martti Helde, 2014), film epistolar construido por la lectura de las misivas que su remitente, una mujer deportada a Siberia en 1941, escribe a su marido se compone de “lentos *travellings* en los que los personajes permanecen inmóviles, situados en complejos *tableaux vivants*”. Esta particular puesta en escena “se parece a la estructura narrativa de una carta –impresionista, gobernada por la corriente de pensamiento y el pensamiento asociativo–”. Finalmente *Mira* (Denis Shabaev, 2018) instrumentaliza “diversas formas de enunciación epistolar para crear significado”. “El contacto entre el pasado y el presente (y entre el presente y el futuro) se produce de forma diegética, en la forma de dos cartas incompletas de doble voz”. Los films “usan el dispositivo epistolar de forma metafórica, en diversas formas de *incompletitud*, para enfrentarse de forma crítica con el pasado, el presente y el futuro”.

En “L’*énonciation épistolaire dans les cinémas contemporains de fiction en Asie : essai typologique*” Antoine Coppola analiza el uso de la materia epistolar en el cine asiático de ficción, partiendo de las especificidades históricas y sociales asociadas al acto epistolar en esos países, para intentar “establecer una tipología de las varie-

dades de las enunciaciones epistolares”, donde las nuevas modalidades digitales son protagónicas. Su análisis parte de las que denomina “cartas-destino”, pertenecientes al melodrama, y donde se incluyen las adaptaciones de obras literarias epistolares occidentales –*Untold Scandal* (E. J. Young, 2003), *Dangerous Liaisons* (Hur Jin-ho, 2012). Otra vertiente del melodrama, el *sismance*, hace surgir de la pantalla las primeras inscripciones de los mensajes telefónicos en *Take Care of My Cat* (Jeong Jae-eun, 2001) como expresiones contemporáneas de las cartas-destino anteriores. Por otra parte, la presencia de la materia epistolar en la obra del cineasta japonés Shunji Iwai abandona la naturaleza de las cartas-destino para generar un “universo epistolar de véridicción”, utilizando el concepto de Foucault, que “se opone a la realidad social, familiar, económica”. En este caso, los mensajes inscritos sobre la pantalla buscan “una vía intersubjetiva desvinculada de la normatividad objetiva dominante que reina en el mundo real, es decir, concreto”. Por su parte, los films de Wong Kar-wai hacen de la materia epistolar “la enunciación de una interioridad memorística [...] en permanente construcción-reconstrucción”. Finalmente, el texto epistolar digital contemporáneo, donde el intercambio se transforma en colectivo y casi simultáneo, se convierte en vehículo de la mentira. En *Chatroom* (Hideo Nakata, 2010) el corresponsal se desdobra en “*persona* virtual, en el sentido jungiano de máscara social”, en un procedimiento que se vincula a la hauntología derridiana. En *The World* (Jia Zhangke, 2004) los personajes se confunden con sus *personas* epistolares como “forma de adecuación con un real igualmente ficticio”. De este modo, Coppola concluye cómo en estas nuevas formas digitales hacen que “la relación epistolar se convierta en un simulacro cosificado de comunicación para un simulacro cosificado del mundo”.

Para concluir el monográfico, sus dos últimos textos se centran en las diferentes transformaciones de la correspondencia literaria en el espacio audiovisual. En “Adaptation, Allegory and the Archive: Contextualising Epistolary Narratives in Contemporary Portuguese Film”, Nuno Barradas Jorge analiza tres instrumentalizaciones del dispositivo epistolar en el cine portugués contemporáneo. En la primera, como elemento de archivo, *Yama No Anata – Beyond the Mountains* (Aya Koretzy, 2011) presenta la lectura de la correspondencia personal de su directora “destacando la naturaleza transmedial del dispositivo epistolar en el cine” y revalorizando el acto de lectura y su dimensión emocional. En el segundo procedimiento, la obra cinematográfica surge de la correspondencia real de autores literarios. En *Conversa Acabada* (João Botelho, 1981), que nace de la relación epistolar entre Mário de Sá-Carneiro y Fernando Pessoa, “la plasticidad de la materia epistolar utilizada por Bothelo [...] proporciona claves sobre el proceso de adaptación que intenta explorar los límites de la narrativa filmica”. *Correspondencias* (Rita Azevedo Gomes, 2016) toma la intercambiada entre Sophia de Mello Breyner y Jorge de Sena para plantear “fructíferas preguntas acerca de la naturaleza de lo epistolar en el cine, y también sobre las diferentes posibilidades de traducir en imágenes y sonidos estas narraciones episódicas y sus diversos contextos –personal y político, pero también emocional y estético–”. Finalmente, la carta se instrumentaliza para posibilitar el diálogo “entre la expresión emocional y la materialidad histórica”. El cortometraje *Redemption* (Miguel Gomes, 2013) “utiliza cartas ficcionales escritas por líderes políticos europeos para dibujar paralelismos entre sus rasgos de personalidad y la crisis de deuda soberana europea”. *Cartas de la guerra* (Ivo M. Ferreira, 2016), utilizando las misivas enviadas por António Lobo Antunes a su esposa, “describe las condiciones de vida cotidianas

de la(s) guerra(s) colonial(es)/de independencia”. Finalmente, Pedro Costa “usa el dispositivo epistolar para ilustrar la condición poscolonial de sus personajes”. En *Juventud en marcha* (2006) y *Caballo Dinero* (2014) las comunicaciones epistolares se convierten en “símbolos de las constantes y perpetuas condiciones de vida de estos personajes y de los actores que los interpretan”.

Finalmente, en “Friends in cinema. Correspondencias filmicas: de la subjetividad a la intersubjetividad”, Lourdes Monterrubio Ibáñez estudia la práctica de las correspondencias audiovisuales –fenómeno intrínsecamente contemporáneo que se vincula a una fraternidad filmica que aboca a su vez a la transnacionalidad– a partir del concepto de intersubjetividad como lugar de encuentro, compartición e intercambio de subjetividades. Se trata por tanto de analizar cómo se produce ese desplazamiento de la subjetividad a la intersubjetividad, mediante qué construcciones epistolares, en torno a qué prácticas filmicas, espacios y temáticas, y con qué resultados. “Podríamos describir entonces la práctica de la correspondencia filmica como un espectro, definido por tres ejes, que comprende infinitas posibilidades. El primero, referido a la forma; el segundo, en relación con la expresión subjetiva; el tercero, vinculado a la materialización de la intersubjetividad”. Desde esta perspectiva, los ya más de treinta años de esta práctica permiten trazar un recorrido por las correspondencias filmicas para descubrir los resultados diversos de estos intentos intersubjetivos epistolares: punto de partida de una reflexión compartida –*Video Letter* (Shuntarō Tanikawa y Shūji Terayama, 1983) y *Videoletters* (Robert Kramer y Stephen Dwoskin, 1991)–; resultado del intercambio –*Life May Be* (Mark Cousins y Mania Akbari, 2014)–; búsqueda de un espacio creativo –*Correspondencias* (Víctor Erice y Abbas Kiarostami, 2005-2007)–; dialéctica entre prácticas filmicas diferentes –*The World* (Naomi Kawase y Hirokazu Kore-eda, 1996)–; simulacro que aparenta una intersubjetividad que en realidad evita –*In Between Days* (Isaki Lacuesta y Naomi Kawase, 2009)–; e incluso su imposibilidad, cuando el intento intersubjetivo amenaza las subjetividades implicadas –la correspondencia entre José Luis Guerín y Jonas Mekas (2009-2011)–. Se concluye entonces cómo “el desplazamiento de la subjetividad a la intersubjetividad que posibilita la correspondencia filmica es un fenómeno tan complejo como atractivo, cuyos resultados [...] son múltiples y ofrecen interesantes reflexiones acerca del audiovisual contemporáneo”

Completada la lectura del volumen, se corrobora la extraordinaria amplitud del espectro epistolar en el cine contemporáneo: desde las postales filmicas y sus diferentes funciones a los films-cartas como espacios atmosféricos, identitarios y memorísticos; desde las misivas de los ya desaparecidos como documentos de archivo a las formas digitales contemporáneas y su dialéctica entre simulacro y veridicción; desde las cartas habladas como vehículo de reivindicación de pueblos oprimidos y las canciones-cartas como práctica activista a la epistolaridad del film-ensayo como denuncia de la desintegración social; desde la correspondencia epistolar entre autores literarios, en sus diversas instrumentalizaciones, a las correspondencias filmicas entre cineastas y el reto de la intersubjetividad. Enunciaciones epistolares que, desde la dialéctica *yo-tú*, *identidad-alteridad*, abordar temáticas de toda naturaleza: íntima, individual, artística, cultural, social, política... Son muy diversas e interesantes las nuevas cuestiones que sin duda suscita este monográfico y que deseamos impulsen futuras investigaciones.

Para terminar, es imprescindible detenerse en el agradecimiento explícito a sus autores, que se comprometieron con el proyecto de forma entusiasta, confiando en

la propuesta, también epistolar, de una desconocida. Un agradecimiento que debe extenderse también a los revisores (revisión por pares doble ciego), igualmente implicados en la evaluación detallada, rigurosa y constructiva de los artículos. Nos congratulamos de que nuestro deseo de paridad en estos espacios se haya convertido en una realidad que se refleja igualmente en los cineastas analizados. Gracias a todos ellos ha sido posible materializar una obra internacional que se beneficia de muy variadas perspectivas sobre la enunciación epistolar en el cine contemporáneo y sus nuevas expresiones en este siglo XXI. Finalmente, debemos agradecer a Área Abierta esta valiosa oportunidad; la confianza depositada y la total libertad otorgada para hacer realidad un monográfico cuya internacionalidad deseamos sirva de estímulo para la colaboración entre investigadores de tan diversas procedencias.

Bibliografía

- Bellour, Raymond. (2009). *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*. Buenos Aires: Colihue.
- Cloarec, Nicole (dir.) (2007). *Lettres de cinéma. De la missive au film-lettre*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Gallafent, Edward. (2013). *Letters and Literacy in Hollywood Film*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Hamaide-Jager, Éléonore y Heitz, Françoise (ed.) (2014). *La lettre au cinéma*. Artois: Artois Presses Universitaires, 2014.
- Haroche-Bouzinac Geneviève (dir.) (2010). *La lettre au cinéma. Épistolaire, Revue de l'A.I.R.E n° 36*. Paris: Honoré Champion Éditeur.
- Monterrubio, Lourdes. (2018). De un cine epistolary. *La misiva en el cine francés moderno y contemporáneo*. Santader: Shangrila Ediciones.
- Naficy, Hamid. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. New Jersey: Princeton University Press.
- Rollet, Patrice (ed.). (1988). *Lettres de cinéma. Vertigo, 2*.